

AKADEMIA SZTUK TEATRALNYCH
IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KRAKOWIE

MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A JEJ SCENICZNĄ REPREZENTACJĄ
TEATR NON-FICTION A KATEGORIA PRAWDY
Gra lustrzanych paciorków

ROZPRAWA DOKTORSKA

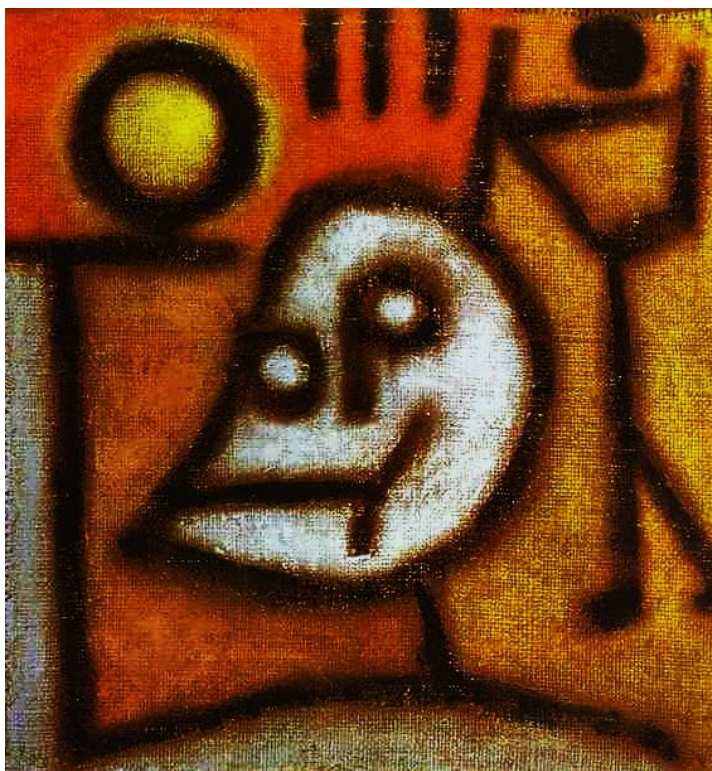
mgr Magdalena Boć

Dziedzina sztuki: sztuki filmowe i teatralne

PROMOTOR

dr hab. Monika Jakowczuk, prof. AST

KRAKÓW 2023



Paul Klee „Śmierć i ogień”, 1940

*Sztuka nie odtwarza tego, co jest widziane,
ale czyni widocznym.*

Paul Klee¹

*W doświadczeniu sztuki mamy do czynienia z prawdami,
które w zasadniczy sposób przekraczają granice
metodycznego poznania. To, że w dziele sztuki
doświadczona zostaje prawda, nieosiągalna dla nas
na żadnej innej drodze, stanowi o filozoficznym
znaczeniu sztuki opierającej się wszelkiemu
raisonnement (dowodzeniu)”.²*

Hans-Georg Gadamer

¹ P. Klee, *Wyznania twórcy*, [w:] *Artyści o sztuce*, przeł. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 294.

² H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 21.

Spis treści

WSTĘP	1
CZEŚĆ 1. PERSPEKTYWA FILOZOFICZNA	7
I. PRAWDA W KRYZYSIE – ALERT.....	7
II. PRAWDA EGZYSTENCJALNEGO KONKRETU.....	10
III. <i>QUID EST VERITAS?</i>	12
1. Prawda a wiedza naukowa	13
2. Prawda a wiedza moralna.....	15
3. Prawda jest bytem	15
4. <i>Aletheia</i> , prawda jako odkrytość	18
4.1. Tańcząca prawda Nietzschego	18
4.2. Nasłuchuj prawdy bycia.....	19
CZEŚĆ 2. REINTERPRETACJA METAFORY TEATRU JAKO ZWIERCIADŁA NATURY. SZTUKA I HERMENEUTYKA	21
I. ZWIERCIADŁO NATURY CZY GABINET KRZYWYCH LUSTER?	21
1. Zwierciadełko, zwierciadełko powiedz przecie... Platon <i>contra</i> Arystoteles	23
1.1. Platon – wyglądy a nie rzeczy istniejące.....	23
1.2. Arystoteles <i>katharsis</i>	25
2. Tragiczny konflikt.....	26
3. <i>Mimesis</i> jako rozpoznanie istoty – H. G. Gadamer.....	27
3.1. Rola widza.....	28
3.2. Podniesienie rzeczywistości do jej prawdy.....	28
3.3. Pojęcie reprezentacji	29
3.4. Ostrzeżenie przed aktorską <i>hybris</i> i biernością.....	30
II. SZEREG ODBIĆ	32
1. Niebezpieczny <i>prześwit</i> – M. Heidegger	32

III. ZWIERCIADLANE ODŁAMKI.....	34
1. Percepcja – pierwszy poziom interpretacji	34
2. <i>Hermeneueien, interpretari</i> – interpretacja.....	34
CZEŚĆ 3. PERSPEKTYWA TEATROLOGICZNO-HISTORYCZNA	36
I. TEATR DOKUMENTALNY. PRZYSIĘGAM MÓWIĆ PRAWDĘ	36
1. Fakt.....	37
2. Obiektywna relacja nie istnieje	38
2.1. Doświadczenie	39
2.2. Pamięć	40
3. Prawda a władza.....	41
II. SPOJRZENIE ZA SIEBIE – RYS HISTORYCZNY	44
1. Rewolucje XX wieku – Mistrzowie podejrzeń	44
2. Ojcowie założyciele	45
2.1. Żywa gazeta	45
2.2. Erwin Piscator <i>Zeittheater</i>	46
2.3. Bertolt Brecht <i>Teatr epicki</i>	47
2.4. Leon Schiller <i>Faktomontaże</i>	49
3. Nowa fala – lata 60.	51
4. Pępowina łącząca teatr z rzeczywistością	53
5. Verbatim Play	56
6. Moskiewski Teatr.doc.....	56
7. Szybki Teatr Miejski	58
CZEŚĆ 4. PERSPEKTYWA WARSZTATOWA.....	61
I. POLSKIE PENELOPY	61
1. Zielony garnizon	62
2. Praca nad dokumentem	64
3. Zaimprovizuj tajemnicę.....	66

4.	Premiera	75
4.1.	Akt I – zawiązanie „węzła”	78
4.2.	Akt II – zaciśnięcie „węzła”	86
4.3.	Akt III – katastrofa	96
4.4.	Recepcja	99
II.	Nord-Ost	102
1.	Zignorowane ostrzeżenie – Nord-Ost w kontekście wojny w Ukrainie	102
2.	Docudrama	106
3.	Mozaika zdarzeń	108
4.	Trzy siostry: Zura, Tamara, Olga	111
5.	Monolog, dialog, trialog	113
6.	Partytura słowna i emocjonalna	113
6.1.	Akt I – WOJNA	114
6.2.	AKT II – ZAKŁADNICZY	115
6.3.	AKT III – WDOWY	124
III.	BIAŁORUŚ JEST ZBIOROWĄ CELĄ	126
1.	Olga i Uładzimir Niaklajeu na widowni	127
2.	Research Teatru.doc. Mińsk 2011	130
3.	„Dramat przestrzeni” – głód i jedwab	131
4.	Małżonkowie	133
5.	Kamień – przestrzeń	135
6.	Migawki z życia w klatce – struktura	136
6.1.	POCZĄTEK	137
6.2.	W POKOJU. KOTKA BASIA	140
6.3.	PIŁKA NOŻNA	145
6.4.	BIAŁORUSKI BLUES	145
6.5.	CICHA POPIJAWA	145

6.6.	DZIENNIKARKA CYNTHIA.....	147
6.7.	ETIUDA „Deska klozetowa”	149
6.8.	OLGA URZĄDZA AWANTURĘ.....	151
6.9.	ODKURZACZ	154
6.10.	O WYBORACH.....	154
6.11.	ETIUDA Postrzyżyny.....	157
6.12.	MOWA	158
	ZAKOŃCZENIE	160
	BIBLIOGRAFIA	165
	STRESZCZENIE.....	172
	SUMMARY	174

WSTĘP

Najpopularniejszą metaforą opisującą relację teatru i rzeczywistości jest Szekspirowska metafora zwierciadła. Dlatego paciorki w podtytule tej pracy stały się lustrzane³, a motyw lustrzanego odbicia będzie przewijał się w niej, jak nić Ariadny, która przeprowadzi nas przez labirynt. Bohater „Gry szklanych paciorków” Hermana Hesse, Józef Knecht zadaje sobie pytanie: „czyż nie ma prawdy?”. Aby na nie odpowiedzieć opuszcza zakon uczonych i wyrusza ku prawdziwemu życiu. Teatr dokumentalny, non-fiction, czy jeszcze inaczej teatr faktu, zwraca się bezpośrednio ku rzeczywistości z tym samym pytaniem, o prawdę właśnie.

Kiedy brałam udział w spektaklach teatru dokumentalnego, a tak się złożyło, że grałam w nich kilkakrotnie, uczestnicząc tym samym aktywnie we wprowadzeniu tego gatunku w polskim teatrze po transformacji, nurtowało mnie pytanie o prawdę, o relację pomiędzy rzeczywistością, a jej sceniczną reprezentacją. Szybki Teatr Miejski, który tworzyliśmy w Teatrze Wybrzeże w 2002 rok był prekursorskim projektem, zainspirowanym wizytą w Polsce Teatru.doc z Moskwy, który zasłynął bezkompromisowymi, odważnymi spektaklami diagnozującymi sytuację w Rosji po pieriestrojce. Nurtowało mnie wtedy i nurtuje nadal, pytanie o relację pomiędzy rzeczywistością a jej sceniczną reprezentacją. Pytanie, którego nie zadawałam sobie grając w innych spektaklach, mimo, że zagadnienie scenicznej prawdy związane jest z samą istotą teatru i warsztatu aktorskiego.

W spektaklu „Padnij”, który powstał pod dramaturgiczną opieką Pawła Demirskiego właśnie w ramach STM-u grałam Majorową – postać skonstruowaną w oparciu o biografie kilku rzeczywistych osób, zastanawiał mnie jej bytowy status, jej umocowanie. Była konstruktem dramaturga, ale wykreowanym z życiorysów realnych osób. Mówiła częściowo ich słowami, częściowo kwestiami mojej improwizacji, spisanymi i przetworzonymi literacko przez dramaturga. Z dokumentalnych fragmentów powstała fikcyjna całość, która jednak miała ukazać, skrywający się pod wypowiedziami realnych bohaterów, sens.

Czy dekonstruując autentyczne świadectwa ujawniamy ich ukrytą prawdę,

³ „Wszystko wzajem sobie przeczy, wszystko się mija, nigdzie nie ma pewności. Wszystko można tłumaczyć tak, lecz można również tłumaczyć i odwrotnie. Całą historię świata równie dobrze interpretować można jako rozwój i postęp, jak i nie dostrzegać w niej nic prócz głupoty i rozkładu. Czyż nie ma prawdy?”, Herman Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 2010, s. 157.

zamaskowane znaczenie, czy może projektujemy własną interpretację i nadużywamy zaufania osób, które powierzyły nam swoje historie? Czy teatr z ambicją non-fiction może posługiwać się takim zabiegiem, skoro „verbatim plays are written using only the precise words spoken by people interviewed about a particular event or topic. The plays are constructed by the playwright from the testimony of witnesses or those close to an event in order to lend the play an authority that shifts the theatre from mere entertainment to a form of reportage, politicising the audience”⁴? Czy rzeczywiście „fakty muszą zatańczyć”⁵? Jaki miałyby to być taniec: walc, tango czy raczej skoki kurczaka rażonego prądem w rytm muzyki? Również aspekt przymusu jest uderzający.

Ale pytanie o kategorię prawdy uzyskało inny jeszcze wymiar, kiedy wokół spektaklu zaczęły się pojawiać nieoczekiwane sytuacje. W czasie przedstawienia na ekranie telewizora miały być emitowane nagrania fragmentów stypy, w której bohaterki biorą udział. Stypę trzeba było zainscenizować i nagrać. Na nagranie zaproszono mnóstwo przypadkowych osób, naturszczyków. Jedynymi aktorkami byłyśmy my, trzy bohaterki tego spektaklu: Zośka, Monika i Majorowa, w czasie nagrania będące już w swoich rolach. Chodziło o uzyskanie konwencji dokumentalnej rejestracji, brudnej, robionej kamerą VHS. Nagrywaliśmy w salonie mieszkania, które później miało być przestrzenią gry. W projekcie Szybkiego Teatru Miejskiego wszystkie spektakle były grane w naturalnych wnętrzach. Wino było prawdziwe, zakąski, kwiaty również, szybko rozwinęła się impreza, a goście jakby zapomnieli, że to inscenizacja, nikt bowiem przez trzy godziny nie przerywał i nie reżyserował. Eksperymentalnie nagrywaliśmy całe zdarzenie, mimo, że do spektaklu potrzebnych było zaledwie kilku minut.

Będąc w postaci, improwizowałam zgodnie z logiką wewnętrzną mojej bohaterki. Majorowa nie miała imienia, tytułowana zgodnie z rangą swojego wysoko postawionego w hierarchii wojskowej męża, była wyniosła, autodestrukcyjna, prowokacyjna, jej motywację miał zrozumieć widz oglądający cały spektakl, jednak uczestnicy nagrania nie mieli o niej pojęcia. Doszło do awantury, ja grając pijaną uwodziłam męża jednej z pań. Żadna z aktorek nie piła alkoholu w czasie improwizacji. Ważne było, aby świadomie prowadzić postaci, mieć kontrolę nad improwizacją z osobami zupełnie do takich działań nieprzygotowanymi. Kiedy wyłączono kamery i improwizacja się zakończyła, usiłowałam rozmawiać z biorącymi

⁴ R. Norton-Taylor, *Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, London, 2008, s. 12.

⁵ Tytuł książki reportera Mariusza Szczygła *Fakty muszą zatańczyć*, Warszawa 2022.

w niej udział już prywatnie, nagle zupełnie trzeźwa i jak sądziłam sympatyczna. Niestety, prawie nikt nie chciał ze mną rozmawiać. Kiedy nasi goście wychodzili, jedna z pań powiedziała do mojej koleżanki, grającej postać kruchą i budzącą współczucie: „No, z Majorową nikt się nie pożegnał”.

Uderzyło mnie, jak szybko doszło do zniwelowania mojej tożsamości. Prawdziwa tj. realna stała się bohaterka, kosztem mojej realności. Która z nas przez trzy godziny nagrania była rzeczywista, skoro prawdziwa ja została wyparta ze świadomości uczestników improwizacji? Oczywiście, można to tłumaczyć tym, że osoby bez przygotowania uległy sugestii granej przeze mnie postaci, ale mimo, że nagranie się zakończyło, a ja zachowywałam się zupełnie inaczej niż Majorowa, antypatia pozostała. Uczestnicy nagrania znali nasze imiona i nazwiska, jednak nikt nie nazywał mnie inaczej niż Majorową. Przyznaję, że nie było to miłe uczucie, wymazanie mojej osobowości stawiało pytanie o prawdziwość tego, co na scenie i relację między rzeczywistością a sceniczną reprezentacją.

Kolejne epizody potęgowały odczucie niepokoju. Jakiś czas po premierze, po jednym ze spektakli, niezwykle emocjonalnym, podeszła do mnie kobieta, wyraźnie poruszona. Wyszepiała, jak bardzo mi współczuje, że doświadczyłam takiego cierpienia. Nie rozumiałam, co ma na myśli. Wyjaśniła, że potworna blizna, którą mam na brzuchu z pewnością jest śladem po bolesnym wypadku. Szpeci mnie, ale w tej roli mogłam ją wykorzystać i odsłonić. Rzecz w tym, że blizna była dziełem naszej charakteryzatorki, która z dużą wprawą ją namalowała. Widzka nie chciała uwierzyć, że to tylko charakteryzacja, odeszła przekonana, że okłamuję ją ze wstydu. Moje ciało stało się w pewnym sensie nie-moje. Znowu poczułam dyskomfort i jakąś wewnętrzną niewygodę, pytanie o to, gdzie jest prawda powracało. Drażniło jak kamyk w bucie, jak ćmiący ból zęba.

Dzielę się tymi, być może banalnymi anegdotami, aby uświadomić czytelnikowi, że pytanie o relację między rzeczywistością a jej sceniczną reprezentacją, nie jest chłodnym teoretycznym rozważaniem, ale niepokojącym, uwierającym fenomenem. Otwiera pytania o prawdę na wielu polach i w wielu znaczeniach: mechanizm projekcji i identyfikacji, działanie pamięci, odpowiedzialność za autentyczne świadectwa. Gdzie i jak ta prawda się wydarza? Tylko na scenie? A może raczej w przestrzeni pomiędzy autentycznymi bohaterami, twórcami, aktorami a widzami? Świadcowie i uczestnicy wydarzeń, którzy opowiadają swoje historie, wnoszą do materiału spektaklu nie tylko biografie, ale też cały społeczno-polityczny kontekst. A zatem zagadnienie prawdy otwiera się na pytanie o rzeczywistość, w perspektywie

ontologicznej: czy mamy w ogóle bezpośredni dostęp do rzeczywistości? Ale także w perspektywie społecznej.

Jakimś zbiegiem okoliczności, a może to fatum, *heimarmene*, by posłużyć się kategorią stoicyzmu, zapraszano mnie do kolejnych realizacji przedstawień opartych na faktach. Uczestniczyłam też w warsztatach teatru dokumentalnego, które od 2011 roku odbywają się w Sopocie pod kuratorską opieką reżysera Adama Nalepy i Romana Pawłowskiego, znawcy i propagatora teatru non-fiction w Polsce.

Inspiracją do rozważań nad kategorią prawdy w teatrze non-fiction i przedmiotem analizy tej rozprawy będą trzy spektakle, które współtworzyłam⁶.

- Paweł Demirski „Padnij”
reżyseria Piotr Waligórski,
premiera 19.02.2004, Teatr Wybrzeże w Gdańsku
w ramach projektu *Szybki Teatr Miejski*,
pod opieką dramaturgiczną i kuratorską Pawła Demirskiego
- Torsten Buchsteiner „Nord-Ost”
przekład i reżyseria Adam Nalepa,
premiera 28.08.2013, Teatr BOTO
w ramach Festiwalu i Rezydencji Artystycznej Sopot Non-Fiction 2013
- Jelena Griemina *Dwóch w twoim domu*
przekład Agnieszka Lubomira Piotrowska, reżyseria Rudolf Ziolo,
premiera 24.08.2014 Teatr Wybrzeże
w ramach Festiwalu Literacki Sopot 2014

⁶ Takie określenie wydaje się bardziej adekwatne, ponieważ proces pracy nad spektaklem dokumentalnym z reguły jest demokratyczny.

Każdy z tych spektakli różnił się formą teatralną i dramaturgiczną, sposobem opracowania materiału faktograficznego, jednak w najbardziej pierwotnym założeniu celem każdego z nich było dotarcie do przemilczanej lub ukrytej prawdy rekonstruowanych zdarzeń.

Teatr dokumentalny ogniskuje się wokół kategorii prawdy, choć próby jej zdefiniowania bywają problematyczne. Próbuje naświetlać ją z różnych perspektyw. Niczym promienie rentgena, chce przebić się przez miękkie tkanki, by dotrzeć do twardej rzeczywistości. I tak jak przy prześwietleniu, często ukazuje się tylko jej cień.

W tej pracy przyjrę się zwłaszcza perspektywie filozoficznej i warsztatowej, które wiążą się z tworzeniem spektaklu non-fiction. Aby zrozumieć specyfikę tego gatunku, istotna wydaje mi się również perspektywa teatrologiczno-historyczna. Zanim zatem przejdę do opisu poszczególnych spektakli, spróbuję nakreślić kontekst. Wskazać te perspektywy, które wydają mi się niezbędne, nałożyć filtry, przez które przyglądam się „prawdzie”.

„Jeśli spośród przeciwieństw, którymi posługujemy się na co dzień, tak duże znaczenie ma opozycja życia i śmierci, nie mniejszą wagę należy przypisać opozycji prawdy i fałszu, rzeczywistości i iluzji”⁷. Słowa Miłosza są jak światło latarni: ostrzegają i wskazują kierunek, bo pytając o prawdę wyruszamy na głębokie wody filozoficznych zagadnień, gdzie czyhają rafy symplifikacji i łatwych odpowiedzi. Wchodzimy do mętnej rzeki, której nawet ciemny filozof Heraklit pewnie by się nie powstydział. Wiele, a może nawet większość, używanych tu pojęć będzie nieostra, nie poruszamy się bowiem w dziedzinie inteligibilnie weryfikowalnej i komunikowalnej. Chodzi jednak nie o wiedzę, a zrozumienie.⁸

„Sztuka i jej wytwory są obiektami hermeneutycznymi w najwyższym stopniu, ich sens nie jest dostępny bezpośrednio i bezwiednie, ale wymaga duchowego wysiłku interpretacji⁹, dlatego właśnie narzędzi hermeneutycznych zamierzam w tej pracy używać, pamiętając, że w poznaniu istnieje prymat pytania nad odpowiedzią. „Całe życie jest to nic innego, jak szereg pytań przeobrażonych w formy, które noszą same w sobie jądro odpowiedzi

⁷ C. Miłosz, *Przybysz z naszej „innej Europy”*. *Mowa Noblowska*, <https://zupelnieinnaopowiesc.com/2019/12/12/przybysz-z-naszej-innej-europy-mowa-noblowska-czeslawa-milosza/>, [dostęp: 10.05.2023].

⁸ „Rozumienie to podstawowa kategoria filozofii hermeneutycznej. W pewnym sensie można powiedzieć, iż zastępuje ona *byt*, naczelną kategorię filozofii przedkrytycznej oraz *poznanie*, naczelną kategorię filozofii nowożytnej. Zastępuje je obie, albowiem z jednej strony nie twierdzi, że *byt* jest efektem poznania, z drugiej jednak jest świadoma tego, że niezależnie od świadomości *byt* jawi się nam, odsłania tylko przez świadomość, a więc jako rozumiany, tak lub inaczej.” A. Przyłębski, *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia*, Poznań 2019, s. 98.

⁹ F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka: filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 21.

oraz szereg odpowiedzi, które płyną brzemienne pytaniami”¹⁰.

Temat tej dysertacji zawiera szereg pytań: o relację rzeczywistości i poznającego ją podmiotu, rzeczywistości i sztuki, faktu i jego artystycznego przetworzenia. Ale także, w perspektywie aktorskiego warsztatu, o relację między realną osobą i aktorką, która się w nią wciela, instynktownie pojawia się kategoria *wcielenia*, budząca mistyczne konotacje. Pytanie o relację, która między aktorami a widzami w czasie spektaklu powstaje. Pytam o stan prawdy we współczesnej kulturze, filozoficzne koncepcje prawdy, poznawczą wartość sztuki, historię gatunku jakim jest teatr dokumentalny. Kogo pytam? Tych, którzy poświęcili tym zagadnieniom wiele refleksji na różnych polach. Wybór nie jest w żadnej mierze wyczerpujący, jest arbitralny i podyktowany intuicją, która ma pomóc zrozumieć, problem prawdy w teatrze non-fiction, a także szerzej w teatrze w ogóle. Opisując spektakle, pytam też samą siebie, czym były dla mnie te spotkania z faktami, realnymi postaciami, twórcami i widzami. „Każde zapytanie jest poszukiwaniem. Każde poszukiwanie już z góry ukierunkowane jest przez to, co poszukiwane”¹¹. Szereg zagadnień lokuje się między *Quid est veritas*, a „No, z Majorową nikt się nie pożegnał”.

¹⁰ G. Meiring, *Golem*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015, s.102.

¹¹ M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, Warszawa 1992, s. 7.

CZEŚĆ 1. PERSPEKTYWA FILOZOFICZNA

I. PRAWDA W KRYZYSIE – ALERT

Żyjemy w dobie kryzysu, jest on diagnozowany na wszystkich niemal polach i na żadnym z nich nawet nie mający odpowiedź, jak ten kryzys zażegnać. Galopująca konsumpcja, kryzys demokracji, niepohamowana eksploatacja zasobów naturalnych, rozwój technologii sprawiają, że „płynna nowoczesność”¹² płynie rwącym nurtem, powoli przypominając wodę z przerwanej tamy, której już nikt nie potrafi zatrzymać. „Rzeczywistość, którą niegdyś nazywano *twardą rzeczywistością*, okazuje się możliwa do przeobrażenia (...) zdumiewające, że stawia naszym poczynaniom tak niewielki opór”¹³.

Skoro sama rzeczywistość, pędząca, zmienna nie stanowi już oparcia, jak pytać o prawdę w tej rzeczywistości? Jak pytać o prawdę, gdy portale społecznościowe pełne są fikcyjnych wizerunków, tworzących wirtualny świat niby rzeczywisty, a jednak trochę ładniejszy, szczęśliwszy i bardziej barwny? Świat oczyszczony z tego, co może się nie podobać, z tego co niepokoi, przeraża, z tego, co nie nadaje się do polubienia. Jak pytać o prawdę, gdy wirtualność nie ogranicza się już do gier komputerowych, a wkracza brutalnie do polityki i relacji społecznych kreując kolejne fake newsy czy cybernetyczne wojny? Jak pytać o prawdę, kiedy obrazy dostarczane przez media nie stanowią dokumentalnej gwarancji realności, są zaaranżowane i sztuczne? Wiarygodność przekazu zostaje podważona przez manipulacyjne techniki, tworzące iluzję doskonałą. Iluzję, której masowo i zbiorowo pragniemy ulegać, uwiedzeni jej zwodniczym powabem.

Prawda wydaje się należeć do szybko rosnącej dziedziny „zombie-kategorii” (pojęcie Ulricha Becka) lub kategorii, którymi wypada się posługiwać, skoro z braku adekwatnych substytutów nie możemy się ich na razie wyrzec – jak powiedziała by Derrida. Zombie-prawda błąka się po świecie, nieustannie wywoływana i przywoływana, mimo że od dawna nie ma

¹² „Strata podstawy, gruntu była wynikiem kilku procesów składających się na transformację nowoczesności z fazy *stalej* do *płynnej*. Termin *płynna nowoczesność* do panującego obecnie kształtu kondycji nowoczesnej, określanego przez innych autorów mianem *ponowoczesności*, *późnej nowoczesności*, *drugiej nowoczesności*, czy *nad* albo *hiper* nowoczesności. Tym, co czyni nowoczesność *płynną*, jest jej samonapędowa i samointensyfikująca się, kompulsywna i obsesyjna *modernizacja*”, Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 26.

¹³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. M. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, Kraków, s. 59.

w niej życia, a jej desygnat rozmył się w pozorach.

Prawda stała się iluzoryczna – paradoks, który domagał się nowego pojęcia – *postprawdy*. „W epoce *postprawdy* nie tylko mamy prawdę i kłamstwo, lecz także trzecią kategorię niejasnych stwierdzeń, które nie są do końca prawdą, ale krótko mówiąc kłamstwem. Uatrakcyjnioną prawdą, którą można nazwać neoprawdą, soft prawdą, fałszywą prawdą albo prawdą w wersji *light*”¹⁴. Postprawdziwość mieści się w etycznej szarej strefie. Oszukujemy bez poczucia nieuczciwości. Prawda traci przymioty wartości. Na naszych oczach Platońska triada gwałtownie się dewaluuje.¹⁵ Dobro, Prawda, Piękno – transcendentalia, grecki kanon etyczny, standardy kierujące ludzką aktywnością, ale też ontologiczna podstawa, kruszeją, rozsypują się na kolejne piksele wirtualnej rzeczywistości¹⁶.

Jakie miejsce w takim świecie zajmuje sztuka, jaką może pełnić rolę? Sztuka okazuje się symptomem i czynnikiem rozpad tradycyjnych sposobów scalania świata. Zdaje sprawę z rozpadu rzeczywistości, relacjonuje go, ale niestety czasami sama traci ugruntowanie w wartościach. Wielość i różnorodność były tęsknotą modernistycznej sztuki. Lyotard sięgając do języka psychoanalizy, określił sztukę współczesną jako polimorficzno-perwersyjną. „Tak jak według Freuda dla dziecka cała powierzchnia ciała staje się sferą erotycznych zapisów, tak pluralistyczna sztuka modernizmu eksperymentuje z wszystkimi możliwościami medialnymi”¹⁷. Ale wielość i różnorodność okazały się ambiwalentne, sztuka wpadła w pułapkę autotematyzmu, miękkości, wdała się w romans z kulturą masową. „Powoli wyłania się, ni zimna ni gorąca, miękka kultura *middlebrown*, która grozi pograżeniem wszystkiego w swojej lepkiej mazi”¹⁸ – pisze obrazowo twórca pojęcia *homogenizacji kultury*, dekoduje je

¹⁴ R. Keyes, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2017, s. 18.

¹⁵ Kampania na rzecz wyjścia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej i kampania prezydencka, która na najwyższy urząd w USA wyniosła Donalda Trumpa, opierały się w dużej mierze na hasłach, których prawdziwość kwestionowano. Mimo to obie okazały się bardzo skuteczne. „Rok 2016 to rok, w którym nieodwołalnie rozpoczęła się era postprawdy. (...) u źródeł tego globalnego trendu leży załamanie się wartości przypisywanej prawdzie, porównywalne do krachu giełdowego czy krachu wartości jakiejś waluty”, M. d'Ancona, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018, s. 7.

¹⁶ „Na tym właśnie polega przełom. Fakty nie muszą się już odnosić do rzeczywistości. Nie muszą się zgadzać z żadną obiektywną prawdą, której istnienia przecież nikt nie dowiódł. Zwłaszcza na Facebooku”, D. Rosiak, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, „Tygodnik Powszechny”, 23.12.2006; <https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawda-sie-skonczylo-ale-nie-u-nas-146214> (dostęp: 04.07.2018).

¹⁷ Por. W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 527.

¹⁸ *Kultura masowa*, przeł. i oprac. C. Miłosz, Paryż 1959, s. 15.

jako gruntowne przemieszanie elementów z różnego poziomu i przekazanie ich w postaci jednolitej masy, której każda porcja jest lekkostrawna i bez wartości. Mimo to, właśnie w sztuce¹⁹ wciąż poszukuje się impulsu do przeobrażenia i korygowania kultury, ostrego narzędzia, którym można przebić twardą skorupę pozoru i zatrzymać, chociaż na chwilę, tych, którzy z taką wprawą i lubością serfują po powierzchni.

Arnold Berleant zauważa, że filozofia i sztuka prowadzą działania radykalne, ukazujące korzenie i źródła świadomości, plasują się w szeroko rozumianym żywiole krytycznym²⁰. Sztuka ma być zachętą do poszukiwań. Ale po co szukać w świecie, gdzie wszystko jest na wyciągnięcie ręki, a nawet palca scrollującego ekran smartfonu? Jedno kliknięcie, jeden strzał, polowanie zakończone, poszukiwania są zbędne. „Łowiectwo jest w płynnie nowoczesnej scenerii zajęciem pełnoetatowym. Odwraca uwagę od nieskończoności zadania i odkłada *ad calendas greacas* moment refleksji i spojrzenia w twarz niemożności jego spełnienia”²¹.

„Ludzie szukają gwałtownego, przemożnego zatrudnienia, które by ich odwróciło od myśli o sobie i dlatego wybierają za cel powabny przedmiot, który ich namiętnie czaruje i wabi. (...) Zając nie ochroniłby nas od widoku śmierci i niedoli, ale polowanie na niego, tym, że odwraca naszą myśl, chroni od nich”²². Cytuję Pascala²³, bo przejmująco trafny wydaje mi się ten opis tęsknoty metafizycznej, która budzi nieustanny lęk i pragnienie ucieczki. Ta ucieczka nigdy wcześniej nie była tak łatwa, nigdy też nie była tak wysoko ceniona, stymulowana, karmiona, przybierając pozór tego, co pożądane. Kultura „płynnej nowoczesności” uwodzi, a jej funkcją nie jest zaspokajanie potrzeb, lecz stwarzanie wciąż

¹⁹ Mowa o „sztuce autentycznej” postulowanej przez wielu teoretyków, która stoi w opozycji do „postmodernistycznej aktywności twórczej”. Zdaniem Laurenta Julliera postmodernizm jest stanem kultury uwarunkowanym przede wszystkim ekonomicznie i technologicznie, a postmodernistyczna twórczość artystyczna odznacza się indyferentyzmem aksjologicznym i uczuciowym, brakiem głębi znaczeniowej i podtekstów. Analizy L. Julliera przytaczam na podstawie tekstu M. Gołębowskiej, *Demontaż atrakcji*, Gdańsk 2003, s. 221-233.

²⁰ Por. A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 191-192.

²¹ Z. Bauman, *Kultura...*, op. cit., s. 43.

²² B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000, s. 63.

²³ „Nie wiem, kto mnie wydał na świat ani co jest świat, ani co ja sam. Żyję w straszliwej nieświadomości wszystkich rzeczy. Nie wiem, co jest moje ciało, co zmysły, co dusza, i ta część mnie, która myśli to, co ja mówię, która zastanawia się nad wszystkim i nad samą sobą i która nie zna siebie, tak samo jak reszty. Widzę te przerażające przestrzenie wszechświata, które mnie otaczają, czuję się przywiązany do kącika tej rozległej przestrzeni, nie wiedząc, czemu mnie pomieszczono raczej w tym miejscu niż w innym, ani czemu tę odrobinę czasu, jaką mi dano do życia, wyznaczono w tym, a nie w innym punkcie całej wieczności, która mnie poprzedziła, i tej, która ma po mnie nastąpić. Widzę ze wszystkich stron same nieskończoności, które zamykają mnie niby atom i niby cień trwający niepowrotną chwilę. Wszystko, co wiem, to jeno to, iż mam niebawem umrzeć; ale co mi najbardziej nieznanne, to sama ta śmierć, której niepodobna mi uniknąć”, *Ibidem*, s. 335.

nowych i nowych, które napędzają konsumpcję.

W opozycji do tak definiowanej kultury „płynnej nowoczesności” staje sztuka, która jak postulował Martin Heidegger ma „wytrącać z codzienności”. Sztuka, w której „odkłada się prawda bytu”²⁴, w której ujawnia się to, co wyparte. Otwarcie na podświadome jest odważnym zbliżeniem do miejsca prawdy, gdzie czeka „nie głęboka Prawda, z którą muszę się utożsamić, ale nieznośna prawda, z którą muszę nauczyć się żyć”²⁵, jak pesymistycznie konkluduje Jacques Lacan. Czy teatr, a jeśli tak to jaki, mieści się w dziedzinie tak rozumianej sztuki? Czy spektakl teatralny może funkcjonować jak „rzeczy ślad”, w którym odsłania się prawda?

II. PRAWDA EGZYSTENCJALNEGO KONKRETU

„Przepraszam bardzo, o jakiej prawdzie można mówić w teatrze, gdzie, zechce pan zauważyć, wszystko jest zmyślane i nieprawdziwe, poczynając od sztuki Szekspira, a kończąc na tekturowym sztylcie, którym przebija się Otello”²⁶. Prowokacyjne pytanie Stanisławskiego²⁷ ujawnia paradoksalność teatru, jego oksymoroniczną podstawę²⁸; prawda w sztuczności, szczerze udawanie, utożsamienie-dystans, rzeczywistość-gra, przeżycie-obszernia, podmiotowość-przedmiotowość.

H.-G. Gadamer definiuje teatr jako materializującą się akcję dramatu i porównuje go do obrzędu religijnego, z którego przemawia „wyższa prawda”²⁹. Jaki to obrzęd, skoro już dawno ogłoszono „śmierć wielkich narracji”? W „Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego” pod redakcją J.-P. Sarrazaca słowo „kryzys” pojawia się wielokrotnie, jest mowa o kryzysie dialogu, fabuły, postaci, *mimesis*, kryzysie formy dramaturgicznej. „Kryzys stanowi odpowiedź na pojawienie się nowych relacji między człowiekiem a otaczającym go światem i społeczeństwem, relacji naznaczonych piętnem alienacji”³⁰. Mimo to teatr wydaje się sztuką uprzywilejowaną w świecie „precesji symulaków”,

²⁴ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera [w:] tenże, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 22.

²⁵ S. Žižek, *Lacan*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 16.

²⁶ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, przeł. J. Czech, Kraków 2010, s. 256.

²⁷ Pytanie to stawia jeden z uczniów Torcowa – alter ego Stanisławskiego. Tym pytaniem zostaje otwarty w VIII rozdziale „Pracy aktora nad sobą” problem prawdy scenicznej.

²⁸ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.

²⁹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op.cit., s. 172.

³⁰ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 14.

gdzie według Jeana Baudrillarda „mamy do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymania każdego rzeczywistego procesu przez jego operacyjną kopię”³¹.

W świecie pozoru, teatr okazuje się szczególnym narzędziem poznania, ponieważ jego medium, materią i nośnikiem znaczeń jest żywe ciało, obecny „tu i teraz” człowiek. Obecny tu i teraz aktor, obecny tu i teraz widz, między nimi tworzy się realna wspólnota, rzeczywistość spotkania. Mimo że teatr współczesny używa technologii multimedialnej, operuje często językiem popkultury; mimo że nie uniknął pułapek niekiedy miłego autotematyzmu, jego niekwestionowaną siłą wciąż jest żywa obecność egzystencjalnego konkretności³².

„Głos egzystencjalnego konkretności – pisze Joanna Brach-Czaina – wskazuje sens bytowania. Gdy ogarniają nas wątpliwości (...) i zaczynamy zadawać to beznadziejne pytanie o sens własnej obecności, wówczas elementarne fakty egzystencjalne zdolne są udzielić przynajmniej częściowej odpowiedzi. (...) Oczywiście konkretności egzystencjalny może kryć i demonstrować sens, którego nikt nie odczytuje i nie podejmuje. Ale to nie znaczy, że tego sensu tam nie ma”³³.

Zainteresowanie teatrem dokumentalnym podobnie jak ekspansja literatury non-fiction i popularność filmu dokumentalnego, wpisuje się w szerokie zjawisko, będące reakcją na zagubienie współczesnego człowieka w fikcji. W swojej mowie noblowskiej zwróciła na to uwagę Olga Tokarczuk: „Kategoria fake newsów i fake upów stawia nowe pytania, o to czym jest fikcja. Czytelnicy, którzy wiele razy dali się oszukać, zdeinformować czy wyprowadzić w pole, nabierają powoli specyficznej, nerwicowej idiosynkrazji. Reakcją na takie zmęczenie fikcją może być ogromny sukces literatury non-fiction, która w tym wielkim chaosie informacyjnym krzyczy nad naszymi głowami *Opowiem wam prawdę, tylko prawdę. Moja opowieść oparta jest na faktach!*”³⁴.

Ale co rozumiemy przez prawdę? Czy można ją sprowadzić do faktu? Czym właściwie jest fakt? O jaką prawdę pytamy i jaka jest relacja między nimi? Korespondencji?

³¹ Jaskinia Platońska, prezentuje dokładnie to, o czym pisał Jean Baudrillard: uwięzionych ludzi przykutyh łańcuchami, którzy nie widzą realnych obrazów, a jedynie cienie rzeczywistości, czyli symulakry.

Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6-7.

³² Działania performatywne również posiadają ten konkretności, są zresztą mimo swej gatunkowej odmienności nieustanną inspiracją dla teatru.

³³ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 21.

³⁴ *Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf>, s.12, [dostęp: 17.04.2023].

Adekwatności?

„We współczesnych dyskusjach o prawdzie donośnie rozlegają się głosy sceptycyzmu, nihilizmu (...) w czasach postmodernizmu rozważania o prawdzie są niewątpliwie rozważaniami nie na czasie. Gdy pewne ważne kwestie zostają zapomniane i porzucone, to właśnie wtedy należy do nich wracać i je przypominać”³⁵. Co ujawnia renesans non-fiction jako reakcja na fiction w samej rzeczywistości? Zakorzenioną w człowieku potrzebę prawdy, mimo przyzwolenia na wszelkie eufemizmy dla kłamstwa³⁶? A może wiarę w ideę prawdy? Czy sztuka może aspirować do prawdziwości, skoro tę przestrzeń niemal zupełnie zaanektowała nauka, ogłaszając w tej dziedzinie swój monopol?

III. *QUID EST VERITAS?* ³⁷

W pytaniu Piłata ukrywają się właściwie dwa pytania: o wartość prawdy i jej pojęcie, ale też o jej jakość i możliwość. Piłat oświadcza, że nie znajduje w Chrystusie żadnej winy, jakby rozumiał, że prawda jest nieuchwytna, migotliwa, jak w „Mistrzu i Małgorzacie” Bułhakowa, przyprawia o ból głowy. Mimo to potrzebujemy koncepcji prawdy, ponieważ potrzebujemy elementarnej metody sprawdzania i ewaluacji naszych przekonań na temat świata. Samo słowo „prawda” ma wymiar wartościujący, gdy mówimy, że coś jest prawdziwe, rekomendujemy, że dobrze jest w to wierzyć. „W istocie powiązanie między wierzeniem w coś a prawdą jest tak ściśle, że jeśli nie uważa się czegoś za prawdziwe, nie może być mowy o wierzeniu. Wierzyć to uznawać za prawdziwe”³⁸.

„Poszukiwanie prawdy” utożsamiamy zwykle z poszukiwaniem „wiedzy prawdziwej”. „Prawda” zgodnie z potocznym rozumieniem cechuje tę wiedzę, która pokazuje nam rzeczywistość jako taką, która *odpowiada* rzeczywistości. Rozumiemy zatem „prawdę” jako odpowiedniość wiedzy i rzeczy, której wiedza ta dotyczy. Takie rozumienie słowa „prawda”

³⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008, s. 9.

³⁶ Ralph Keyes podaje długą listę eufemizmów, którymi zastępujemy nacechowany pejoratywnie rzeczownik „kłamstwo”. Przytoczę tylko kilka: poetycka prawda, wirtualna prawda, rzeczywistość alternatywna, prawda równoległa, kreatywne poprawianie. Przez tego rodzaju nowotworowe eufemizmy – konkluduje Keyes – kłamstwa przestają się wydawać niebezpieczne. R. Keyes, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, tł. P. Tomanek, Warszawa 2017, s. 18.

³⁷ „Piłat zauważył: A zatem jesteś królem? Jezus na to: Masz słusność, jestem królem. Ja po to się urodziłem i po to przyszedłem na świat, aby złożyć świadectwo prawdzie. Każdy, komu bliska jest prawda, słucha mojego głosu. Wtedy Piłat powiedział: Co to jest prawda?”, Ewangelia św. Jana 18;38, [w:] Biblia Tysiąclecia, Poznań 2014.

³⁸ M. P. Lynch, *Prawda i życie. Dlaczego prawda jest ważna*, tłum. D. Misztal, Łódź 2020, s. 48.

przyjęto się nazywać klasyczną definicją prawdy. Prawda tożsama z wiedzą, ale jaką³⁹?

W tej definicji każdy człon wymaga doprecyzowania: co rozumiemy pod pojęciem wiedzy, czym jest odpowiedniość i co kryje się pod pojęciem rzeczy. Czy są to tylko przedmioty, a może też działania, relacje? Otwiera się wielka dyskusja, która jest jednym z najważniejszych zagadnień filozofii, a jej obszar lokuje się zarówno w epistemologii, ontologii jak i etyce. Poniżej spróbuję krótko zreferować najważniejsze stanowiska.

1. Prawda a wiedza naukowa

Wokół problemu poznania i prawdy ogniskowały się już zagadnienia filozofii greckiej dotyczące źródeł, przedmiotu wiedzy, jej wiarygodności, ścisłości, jasności, a także sposobów jej zdobywania i komunikowania. Platon radykalnie oddziela *episteme* – dziedzinę wiedzy o niezmiennych ideach od *doxy* – dziedziny mniemań, które dotyczą zmiennych zjawisk *fainomena*. *Episteme* to wiedza prawdziwa, pewna, ogólna, ścisła. *Doxa* zaś to tylko coś przybliżonego, niepewnego nabytego przez wrażenia zmysłowe.

Prawda tożsama z wiedzą ścisłą sprawdzalną i intersubiektywnie komunikowalną została niejako zaanektowana przez naukę i technikę. Nauka stale daje i żąda dowodów prawdziwości. Nie ulega wątpliwości, że cywilizacja zachodnia zawdzięcza swój specyficzny kształt nauce. Źródła zachodniej nauki sięgają presokratyków. „Nauka grecka jest czymś nowym i odmiennym w porównaniu z tym, co przedtem wiedziano i uprawiano jako wiedzę. Stwarzając naukę Grecy oderwali Zachód od Wschodu, nadali mu jego własny kierunek rozwoju. Spowodował to szczególny pęd do wiedzy, poznania, badania tego, co nieznanne, dziwne, osobliwe oraz równie szczególny sceptycyzm, wobec tego, co ludzie mówią i podają za prawdę”⁴⁰.

Czy jednak nauka rzeczywiście, jak sama twierdzi, jest ostateczną instancją i „siedliskiem” prawdy? „Nauka uwolniła nas od wielu przesądów i zdemaskowała wiele złudzeń. Wysuwane przez naukę roszczenie do prawdy polega zawsze na kwestionowaniu niesprawdzonych presupozycji, a tym samym na lepszym rozpoznawaniu tego, co jest. Ale jednocześnie, w miarę jak postępowanie naukowe rozszerza się na wszystko,

³⁹ Inne implikacje wynikają, jeśli przedmiotem utożsamienia jest wiedza naukowa, a zupełnie inne, kiedy np. moralna.

⁴⁰ H.-G. Gadamer *Cóż to jest prawda*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 38.

co jest, wątpliwe staje się czy założenia nauki dopuszczają w ogóle pytanie o prawdę w jej pełnym wymiarze. (...) W jakiejś mierze z samego postępowania nauki wynika, że jest tyle pytań, na które musimy znaleźć odpowiedź, a których nauka nam zabrania. (...) dyskredytując je, to jest ogłaszając za **bezsensowne**. Albowiem dla nauki **sens** ma wyłącznie to, co odpowiada jej własnej metodzie dochodzenia do prawdy”⁴¹.

Zarówno metoda, jaki i paradygmat naukowy ulegają zmianom, a niezachwiana pewność, nie tylko się chwieje, ale z hukiem upada. „Historyk nauki, który bada dawne prace naukowe z punktu widzenia współczesnej historiografii może nabrać przekonania, że kiedy paradygmat ulega zmianie wraz z nim zmienia się i świat. Kierując się nowym paradygmatem, uczeni stosują nowe przyrządy i widzą nowe obszary rzeczywistości. Co ważniejsze w okresie rewolucji naukowej, posługując się dobrze znanymi przyrządami i badając obszary, które badali dawniej dostrzegają coś zupełnie innego. Wygląda to tak, jak gdyby naukowa społeczność uczonych przeniosła się nagle na inną planetę, gdzie przedmioty dobrze znane ukazują się w innym świetle wraz z innymi wcześniej nie znanymi. (...) zmiany paradygmatu sprawiają, że uczeni inaczej widzą świat, który jest przedmiotem ich badania. W tej mierze w jakiej mają do czynienia za światem jako uczeni, chciałoby się powiedzieć, że po rewolucji żyją oni w innym świecie”⁴² – pisał Thomas S. Kuhn w „Strukturze rewolucji naukowych”.

Kuhn przyjął znacznie szerszą perspektywę niż logiczny pozytywizm Koła Wiedeńskiego lat trzydziestych XX wieku, który próbował ustalić kryteria weryfikacji twierdzeń naukowych. Szerszą perspektywę niż Karl R. Popper, który próbował ustalić kryteria falsyfikacji. Kuhn nie widział w postępie nauki stopniowego dochodzenia do prawdy, lecz odchodzenie od „nieprawdy”, od teorii nieadekwatnych. Wynika z tego, że strategia nauki polega na adaptacji do wybuchających co pewien czas naukowych rewolucji zmieniających zupełnie obraz świata. Świata ograniczonego do sfery dostępnej narzędziom naukowym, która nie umie zapytać o sens tego świata. Nauka rządzi się prawami eksperymentu i skuteczności, zatem oczywiste jest, że sfera metafizycznych pytań nie leży w jej zasięgu.

⁴¹ Ibidem, s. 37.

⁴² T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 2020, s. 45.

2. Prawda a wiedza moralna

Prawda tożsama z wiedzą moralną wprowadza nas w zagadnienie prawdy etycznej, pyta o zastosowanie kwalifikacji prawdziwościowych w ocenie sądów moralnych. Alasdair MacIntyre współczesny filozof moralności definiuje człowieka: jako zwierzę aspirujące do prawdy w swoich narracjach. Jego zdaniem u źródeł europejskiej etyki tkwi poszukiwanie *arche*, zasady będącej naczelną racją dla porządku wartości i norm. Kiedy Kant określił sądy etyczne jako imperatywy autonomicznego rozumu praktycznego nie można już było dowodzić prawdziwości sądów etycznych odwołując się do metafizyki.

W XX wieku nurt pozytywistycznej i analitycznej filozofii, głównie emotywizm doprowadził do uznania sądów etycznych za bezsensowne. Aby przezwyciężyć kryzys relatywizmu niezbędny jest zdaniem MacIntyre powrót do tradycji Platona, Arystotelesa i św. Tomasza z Akwinu łączący założenie o istnieniu kosmicznej, harmonijnej całości, w którą wpisany jest schemat ludzkiego życia i system cnót. „Prawda w sferze moralnej polega na zgodności sądu moralnego z tym schematem”⁴³.

3. Prawda jest bytem

„Prawda wskazuje na to, co jest przeciwieństwem iluzji. Jeśli przeciwieństwem iluzji jest byt jako taki, prawda jest bytem jako takim. Myślenie filozoficzne stawia sobie tedy zadanie przedarcia się przez pozory i iluzje do bytu, który się kryje poza nimi. (...) iluzją może być nie tylko zjawisko, ale też sąd o bycie”⁴⁴. Pytanie o prawdę jest zatem również pytaniem o swoje przeciwieństwo, iluzję, pozór, złudzenie, kłamstwo, fałsz. Platon, rozwijając myśl Parmenidesa w dialogu *Eutydem*, ujawnia ścisły związek bytu i prawdy, niebytu i fałszu. Odsłaniając prawdę, dotykamy bytu *samego*. Prawda sądu zależy ostatecznie od prawdy bytu⁴⁵.

Analizę pojęcia prawdy podjął Arystoteles. „Powiedzieć, że istnieje, o czymś, czego nie ma, jest fałszem. Powiedzieć o tym, co jest, że jest, a o tym, czego nie ma, że go nie ma, jest prawdą”⁴⁶. „Oto czym jest prawda: styczność z rzeczą i twierdzenie jest prawdą”

⁴³ Alasdair MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1998, s. 143.

⁴⁴ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2013, s.7.

⁴⁵ S. Blandzi, *Wiedza i prawda u źródeł filozofii i poznania*, [w:] A. Motycka, *Wiedza i prawda*, Warszawa 2005, s. 34.

⁴⁶ Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak. Warszawa 2009. Księga IV, s. 7.

(*Metafizyka*, 1051 b) oraz „twierdzenie, że byt istnieje, a niebyt nie istnieje jest prawdą”⁴⁷ (*tamże*, 1011 b). Z tej tradycji czerpie św. Tomasz z Akwinu: *Veritas est adaequatio intellectus et rei* (*Summa contra gentiles* I, 59). Tak formuje się klasyczna definicja prawdy.

XX wiek przyniósł wiele koncepcji usiłujących dowieść, że klasyczne pojęcie prawdy jest albo zbędne, albo można je interpretować tak, aby nie trzeba było wikłać się w „metafizykę korespondencji”. Twórcy filozofii analitycznej m. in. George Edward Moore, Bertrand Russell i Ludwig Wittgenstein spopularyzowali pojęcie korespondencji jako najlepszego sposobu na objaśnienie pojęcia prawdy. Według Moore’a „powiedzieć, że dane przeświadczenie jest prawdziwe, to tyle, co powiedzieć, że we wszechświecie jest pewien fakt, któremu to przeświadczenie odpowiada”⁴⁸. Relację między prawdziwym przekonaniem a faktem, którego ono dotyczy, Moore nazwał *correspondence* – odpowiedniość, przyjęło się jednak pojęcie korespondencji i teorii korespondencyjnej. Ale czym jest fakt? Bertrand Russell starał się dopracować to pojęcie: „Fakt sprawia, że przekonanie staje się prawdziwe”⁴⁹. Przekonanie składa się z relacji podmiotu do dwu lub więcej przedmiotów połączonych inną relacją. Przedmiot przekonania jest zatem złożoną całością. Jeśli elementy tej całości są tak samo uporządkowane jak elementy przekonania, które jej dotyczy, to stanowią „fakt korespondujący z tym przekonaniem”. Jeżeli Otello ma prawdziwe przekonanie, że Desdemona kocha Cassia, to istnieje odpowiadający mu fakt, „miłość Desdemony do Cassia”, niezależny od tego przekonania, ale złożony z jego przedmiotów. Tyle, że przekonanie Otella jest zbudowane na fałszywej przesłance wykarmionej przez „zielonookiego potwora zazdrości”, który ustami Jagona wlał w duszę Otella podejrzenie zdrady. Korespondencyjna teoria prawdy jest bardzo chwiejna. Wittgenstein w „Traktacie logiczno-filozoficznym” zaproponował ontologię obrazowania świata przez język. Nazwał swój pogląd na stosunek języka do świata – czyli swoją semantykę – teorią logicznego odwzorowania. „Teoria logicznego odwzorowania przez język głosi – całkiem ogólnie: aby zdanie mogło być prawdziwe lub fałszywe – zgadzać się z rzeczywistością albo nie – coś w zdaniu musi być z rzeczywistością *identyczne*”⁵⁰. „Prawdziwość lub fałszywość obrazu polega na zgodności lub niezgodności jego sensu z rzeczywistością. Aby rozpoznać, czy obraz

⁴⁷ Arystoteles rozwija myśl Platona, który w *Sofistice* formuje korespondencyjne ujęcie prawdy.

⁴⁸ G. E. Moore, *Z głównych zagadnień filozofii*, tłum. C. Znamierowski, Warszawa 1967, s. 498.

⁴⁹ B. Russell, *Problemy filozofii*, tłum. W. Sady, Warszawa 1995, s. 142.

⁵⁰ B. Wolniewicz, *O Traktacie. Wstęp* [w:] L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2004, s. XXXI.

jest prawdziwy czy fałszywy, trzeba go porównać z rzeczywistością”⁵¹. „Zdanie może być prawdą lub fałszem tylko dzięki temu, że jest obrazem rzeczywistości”⁵².

Moore, Russell i Wittgenstein nie uzyskali zadowalających wyników. Moore przyznał, że nie jest w stanie wyanalizować relacji korespondencji, że pojęcie prawdy, tak jak pojęcie dobra, jest pojęciem pierwotnym, nieanalizowalnym za pomocą pojęć bardziej elementarnych. Wittgenstein w „Dociekaniach filozoficznych” porzuca koncepcję obrazowania świata przez język, a w „O pewności” pisze, że „idea zgodności z rzeczywistością nie ma żadnego jasnego zastosowania”.

Nie znalazły też uznania Russellowskie próby przedstawienia relacji korespondencji jako strukturalnej tożsamości przekonania z faktem lub zdarzeniem. Uznano, że teoria korespondencyjna jest kłopotliwa ontologicznie i niewiele wyjaśnia. *Veritas est adaequatio intellectus et rei*, które wydaje się najbliższe naszemu codziennemu doświadczeniu, uznane zostało za ślepią ścieżkę, która prowadzi na poznawcze manowce.

Czy zatem skazani jesteśmy na relatywizm? Człowiek zdaje się ze swej istoty łąknąć prawdy, która jest jego oparciem; stelażem, na którym buduje swoje bycie w świecie. „Jeśli prawda jest głęboko normatywną właściwością – taką, której posiadanie jest więcej niż instrumentalnie dobre – to nie jest ona redukowalna do czysto fizycznych właściwości naszych przekonań. Ale idea, że jest ona nieredukowalna nie oznacza, że jest ona tajemnicą. Zamiast tego otwiera ona drzwi przed nową możliwością: że **prawda, całkiem jak odwaga, uprzejmość, lub miłość, jest jedną rzeczą, która przybiera różne formy**”.⁵³

⁵¹ L. Wittgenstein, *Tractatus...*, op. cit., s. 11.

⁵² Ibidem, s. 25.

⁵³ M. P. Lynch, *Prawda...*, op. cit., s. 267.

4. *Aletheia*, prawda jako odkrytość

„Co właściwie dąży w nas *ku prawdzie*? – pyta prowokacyjnie Nietzsche – Przypuśćmy, że chcemy prawdy: czemuż nie nieprawdy raczej? I niepewności? Niewiedzy nawet?”⁵⁴ A jeśli prawdy nie ma jako bytu, kryjącego się za przejawami, a byt jako trwała prawda jest iluzją? Mimo to pragnienie prawdy jest jak cecha gatunkowa człowieka. Pozór, iluzja są kuszące, uwodzicielskie, ale tylko dlatego, że stoją w opozycji do tego, co maskują. Pragniemy oświecenia, jasności prawdy. Może to dążenie jest pragnieniem światła? W ciemności nie ma nic, nawet cienia.

Metafora światła i ciemności buduje mit-alegorię o jaskini w *Państwie* Platona. Parmenides w poemacie *Hieros logos* opowiada o podniebnej podróży z domu Nocy – dziedziny mniemań i doznań zmysłowych do domu świetlanej bogini – Prawdy⁵⁵. Nie wiedzieć, to pograżać się w mroku, ślepnąć⁵⁶. Stawką nie jest tylko teoretyczna zabawa, erudycyjny popis, stawką jest życie. Miejscem prawdy nie jest sąd, zdanie, lecz egzystencja człowieka. Być człowiekiem, to istnieć świadomie.

4.1. Tańcząca prawda Nietzschego

Przywołajmy poglądy Friedricha Nietzschego, którego Heidegger nazwał ostatnim metafizykiem. Zaratustra ogłaszając śmierć Boga, nie unicestwia go, nazywa stan rzeczy, który już się dokonał. Pozytywizm i nauka odrzuciły „rzeczy same w sobie”, w centrum lokując zjawiska i materialne przedmioty, z meta-fizyki została tylko fizyka.

Śmierć Boga jest tożsama ze śmiercią Prawdy. Człowiek musi się jakoś odnaleźć wobec tej detronizacji Absolutnej Prawdy, musi się nauczyć nowego życia duchowego w świecie pozbawionym transcendencji. Jak człowiek ma żyć po śmierci Boga, jak myślenie jest możliwe po upadku Prawdy? Nietzsche szuka odpowiedzi na to dramatyczne pytanie, dlatego wbrew stereotypom nie jest nihilistą, krytyka i kreatywność idą tutaj w parze. „Pozbyliśmy się już świata prawdziwego: jaki świat pozostał? Może pozorny?... Ależ nie! Wraz ze światem prawdziwym pozbyliśmy się także świata pozornego! Południe, chwila

⁵⁴ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 17.

⁵⁵ Por. A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1995 s. 141-142 oraz W. J. Verdenius, *Parmenidesa koncepcja światła*, [w:] *Przegląd Filozoficzny* Nr 2(54), 2005, s. 283.

⁵⁶ Ciekawym zagadnieniem jest przeciwstawienie greckiej kultury „widzenia” hebrajskiej kulturze „wsluchiwanie się”, „słyszenia” (por.) G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1996, t. II, s. 89.

najkrótszego cienia; koniec najdłużej trwającego błędu”⁵⁷. Świat pozorny, świat cieni, tak przecież dziedzinę mniemań i zjawisk określał Platon i jego mniej lub bardziej zakamuflowani uczniowie, m. in. filozofowie chrześcijańscy, zostaje zrehabilitowany. Bezwarunkowa abolicja dla namacalnego i zmysłowego.

Nietzsche uwalnia świat zjawisk od degradującej kwalifikacji pozorów, bowiem okazał się on jedyną rzeczywistością. Rzeczywistość to stawanie się a nie niezmienne bycie (np. Platónskich idei), to wola mocy. Prawda i rzeczywistość są tożsame. Prawda (*aletheia*) czyli to co jest, jest jak życie – wieloznaczna, zmienna, nietrwała. To Heraklityjska wizja świata, wiedza radosna i tragiczna zarazem, uwalnia od z mumifikowanych szkieletów, jest „tańcząca”, dionizyjska, ale wrzuca w otchłań; jest fragmentaryczna, niepochwytana, nietrwała, jak samo życie.

4.2. Nasłuchuj prawdy bycia

Ontologia fundamentalna Heideggera, jego analityka bycia sięga do tego samego, starożytnego źródła, wykracza poza perspektywę epistemologiczną do tego, co pierwotne, podstawowe. Wykracza poza granice logicznych warunków prawdziwości zdań. Kwestia prawdy poprzedza logikę, jest od niej niezależna, nie można jej traktować operacyjnie i zadowalać się koncepcją koherencji czy zgodności z kryteriami. Zgodność sądu z rzeczywistością zakłada, że rzeczywistość została już wydobyta z ukrycia. Prawdy nie można ograniczać do cechy, która przysługuje myśli/sądowi, a zgodność intelektu i rzeczy, ukrywa milcząco przyjęte ontologiczne założenia.

Nie można mówić o identyczności ani zgodności, ze względu na odmienną gatunkową członów relacji, z jednej strony psychiczny proces sądenia lub idealna treść sądu, a z drugiej realny przedmiot. Nie chodzi o to, kiedy zdanie jest prawdziwe, ale o to, czy i jak w ogóle możliwa jest prawdziwość zdań i na czym ona polega. Jest to problem metafizyczny a nie logiczny.

„Heidegger sięgając do greckiego pojęcia prawdy, dokonał niezmiernie ważnego odkrycia. Skrytości i niejawności”⁵⁸. Zaznaczmy, że te tropy badał już Nietzsche, nazywał on prawdę *perspektywiczną*. „Perspektywiczność prawdy ma swe źródła w jej subiektywności: różne punkty widzenia są zindywidualizowane, są funkcją wielorakiej podmiotowości.

⁵⁷ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli Jak filozofuje się młotem*, przeł. P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 26.

⁵⁸ H.-G. Gadamer, *Cóż to jest prawda*, op. cit., s. 38.

Ma ona jednak także swój aspekt przedmiotowy, wynikający z wielostronności zjawisk samych: żadna rzecz nie jest wyczerpywalna w swym byciu, kryje w sobie nieprzeliczoną ilość własności, czyli w każdej zawiera się wielość prawd o niej”⁵⁹.

Heidegger wydobywa czasowy i językowy charakter naszego doświadczenia, świat nie *sub specie aeternitatis*, lecz *sub specie temporis* z punktu widzenia śmiertelnego, przemijającego bytu jakim jest człowiek, *Dasein* ma charakter czasowy. Ontologicznym fundamentem możliwości prawdy jest odkrytość (nieskrytość) bytu *aletheia* i otwartość podmiotu⁶⁰. Bycie prawdziwym to sposób bycia jestestwa (człowieka). Prawda jest możliwa, kiedy jestestwo jest otwarte i byt jest odkryty. Jednocześnie prawda w tym nowym doświadczeniu (hermeneutycznym) nie jest czymś gotowym, lecz nieustannie stającym się. Relacja człowieka do prawdy nie jest relacją poznania (wiedzy), lecz nasłuchiwania. Zmienia się też zadanie człowieka: to nie my mamy prawdę, lecz prawda ma nas, wymagając nie tylko naszej obecności, ale też naszego aktywnego współdziałania i wysiłku, naszej troski⁶¹. „Uważam, że ważny jest sam akt troski o prawdę. (...) Troskać się o coś naprawdę to traktować to coś jako cel, jako coś ważnego. (...) Troska o prawdę jest czymś, co angażuje wolę. Ktoś, kto troska się o prawdę, przejawia szczególne cechy charakteru, które ukierunkowane są na prawdę. Zaliczają się do nich gotowość do wysłuchania obu stron, bycie wolnym od uprzedzeń i tolerancyjnym wobec opinii innych, bycie ostrożnym i wyczulonym na szczegóły. Obejmują one gotowość do kwestionowania założeń, domaganie się racji, bezstronność, odwagę intelektualną – to znaczy nieprzyjmowanie przekonań po prostu dlatego, że jest to wygodne – politycznie lub pod innym względem”⁶².

⁵⁹ H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013, s. 251.

⁶⁰ W rozdziale „Szereg odbić” piszę więcej o *alethei* w dziele Heideggera.

⁶¹ Dla Heideggera jest to jeden z modusów bycia człowieka.

⁶² M. P. Lynch, *Prawda i życie...*, op. cit., s. 340-341.

CZEŚĆ 2. REINTERPRETACJA METAFORY TEATRU JAKO ZWIERCIADŁA NATURY. SZTUKA I HERMENEUTYKA

I. ZWIERCIADŁO NATURY CZY GABINET KRZYWYCH LUSTER?

*„Niech działanie zgadza się ze słowem, a słowo z działaniem. I pilnuj się zwłaszcza, żeby nie wykroczyć poza naturalność. Wszelka przesada klóci się z celem teatru: a celem tym było i jest – tak u początków teatru, jak i dzisiaj – **podstawić zwierciadło naturze**, uświadomić cnocie i hańbie ich własne rysy, substancji epoki nadać formę, która ją utrwali”⁶³.*

W jakich okolicznościach Hamlet udziela tych rad aktorowi? Za chwilę rozbłysną światła sceny, wystawione zostanie „Zabójstwo Gonzagi”, które po zmianach i sugestjach Hamleta ma być inscenizacją zabójstwa jego ojca.

*(...) winowajca, gdy siedzi w teatrze,
Bywa niekiedy kunsztem przedstawienia
Tak poruszony, że w przystępie skruchy
Wyznaje nieraz publicznie swe zbrodnie
(...) W rozsnutą na scenie
Sieć sztuki zловіę królewskie sumienie⁶⁴.*

Ufając w moc teatru, Hamlet wtajemnicza w swój plan Horacego.

*(...) Dziś wieczór mamy przedstawienie.
Przyjdzie król. Jedna ze scen przypomina
okoliczności śmierci mego ojca.
Zwłaszcza, gdy zacznie się monolog, wytęż
Całą swą bystrość i pilnie obserwuj*

⁶³ W. Shakespeare, *Hamlet*, [w:] W. Shakespeare, *Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013, s. 313.
Porównajmy jeszcze przekład Józefa Paszkowskiego: „Zastosuj akcję do słów, a słowa do akcji, mając przede wszystkim to na względzie, abyś nie przekroczył granic natury; wszystko bowiem, co przesądzone, przeciwne jest intencjom teatru, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno”, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf>, [dostęp: 7.04.2023], s. 63.

⁶⁴ W. Shakespeare, *Hamlet...*, op. cit., s. 304.

*Stryja. Jeśli ten fragment nie zdoła
Wykurzyć winy z nory jego duszy,
Będzie to znaczyć, że ów duch na murach
Był z piekła rodem*⁶⁵.

„Pułapka na myszy” okazała się skuteczna, przerwano przedstawienie. „Światła” – krzyknął Klaudiusz. „Światła, światła” – powtarzał niczym echo Poloniusz, nieświadom, jaka jest natura mroku, który otacza króla, że nie istnieje światło, które mogłoby ten mrok rozproszyć.

Teatr zwierciadłem natury, czy ta metafora nie zbanalizowała się, czy wciąż jest żywa, coś znaczy? „W żywej metaforze pojawia się na poziomie całego zdania napięcie między słowami czy, dokładniej, między dwiema interpretacjami – dosłowną i metaforyczną: napięcie to wywołuje prawdziwy proces tworzenia znaczenia. (...) Żywe metafory to metafory odkrywcze; reakcja na pojawiający się dysonans w zdaniu wymaga rozszerzenia znaczenia. (...) Mówi nam coś nowego o rzeczywistości”⁶⁶. Niestety, odkrywcze metafory petryfikują w banalne sentencje. Często powtarzane stają się martwe, wchodzą do potocznego języka za cenę utraty niepokojącej, poznawczej mocy. Jak pisał już Arystoteles w swojej „Retoryce”: zwykle słowa przekazują tylko to, co już znamy: właśnie metaforą możemy najlepiej objąć to, co nowe, gdyż „poszerzają nasze poznanie”⁶⁷.

Czy wielokrotnie powtarzana metafora: „teatr jest zwierciadłem natury” może jeszcze być brzemienią znaczeniem? A może metafora pozostała żywa, tylko my strywializowaliśmy to znaczenie cały czas patrząc na jedną stronę księżyca? Sens tej metafory odsłania się po zderzeniu trzech jej członów: zwierciadła, rzeczywistości, odbicia, a także samego procesu odbijania. Zakłada też, że możemy mieć poznawczy dostęp do prawdy, że jest ona uchwytana choć nieodsłonięta. Czy odbijając zbliżamy się do prawdy tego co, odbite, a może zostajemy tylko na powierzchni?

⁶⁵ Ibidem, s. 315.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, [w:] tenże, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 133.

⁶⁷ Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2014, s. 198.

1. Zwierciadelko, zwierciadelko powiedz przecie... Platon *contra* Arystoteles

*Nawet lustro,
które nie powinno kłamać,
odbija na opak
prawo i lewo*⁶⁸

Czesław Miłosz przetłumaczył kilkanaście wierszy Zen, urzeczony „piękną tajemnicą zwiędłości”. Sama natura odbicia okazuje się podejrzana, gdy uświadomimy sobie, że lustro zawsze odbija odwrotnie⁶⁹, przekłamuje, daje widoki odwrócone, z prawej części twarzy czyni lewą i odwrotnie. Nie koniec na tym, zwierciadło dematerializuje przedmioty. Tracą one swój trójwymiar, przemienione w zjawę, widziadło, grę barw, światła i blasków. Dotykalne zmienia w bezcielesne. Niepokojąca jest zwierciadlana powierzchnia, która podwaja patrzącego w tego, który się przygląda i tego, który jest oglądany. Pozostajemy na powierzchni, zredukowani do „wyglądu”.

1.1. Platon – wyglądy a nie rzeczy istniejące

„Zechcesz wziąć lustro do ręki i obnosić je na wszystkie strony, to zaraz i słońce zrobisz, i to, co na niebie, i zaraz ziemię, i od razu siebie samego, i inne żywe istoty, i sprzęty, i rośliny (...) lecz będą to tylko ich wyglądy, a nie te rzeczy istniejące naprawdę”⁷⁰. Wyglądy rzeczy czynią z nas przykutych tyłem do słońca idei niewolników, którzy widząc cienie biorą je za realność. Jaskinia⁷¹ Platona pełna jest sunących po ścianach majaków prawdy,

⁶⁸ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, red. A. Szulczyńska, Kraków 2011, s. 1043.

⁶⁹ Wspomnę tylko, że teoria odbicia w realistycznej epistemologii, zakłada możliwość odzwierciedlenia realnej rzeczywistości w świadomości człowieka. Kant natomiast staje w zupełnej opozycji do tego stanowiska. W „Prolegomenach” rozważa problem odwróconego odbicia. „Dłoni jaka widzę w lustrze, nie mogę przenieść na miejsce jej pierwowzoru: albowiem jeśli była nim dłoń prawa, to tamta w lustrze jest lewa, a obrazem prawego ucha jest ucho lewe”. Między innymi te rozważania prowadzą go do sformułowania idei, że właściwe człowiekowi formy zmysłowości narzucają mu taki a nie inny kształt doświadczenia świata, I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. A. Banaszekiewicz, Kraków 2005, s. 40.

⁷⁰ Platon, *Państwo*, t. II, Ks. X, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 51-52.

⁷¹ „Jaskinia jest symbolem świata (*kosmos horatos*), ale zmaconego i zaciemnionego przez niewydolność zmysłu wzroku; oświetlonego wprawdzie światłem słońca, ale niewidzący są do niego odwrócenie plecami, tak że ich percepcja jest zniekształcona i zawężona. Mając oczy cielesne nie są zdolni zrobić z nich właściwego użytku i widzieć rzeczy samych, lecz tylko ich zjawiskowe odbicia. Dlatego patrząc – nie wiedzą, co widzą. Droga w górę z mroków jaskini obrazuje stopniowe obracanie wzroku cielesnego, a zarazem „oka duszy”, ku jasności

„wyglądów” właśnie. „Ale gdyby któryś z tych ludzi zechciał osiąść prawdziwą wiedzę, musiałby sobie najpierw zdać sprawę, że to, co widzi nie jest pełną rzeczywistością”⁷². Pełne oczyszczenie *katharsis* dokonuje się w chwili śmierci, w chwili oddzielenia duszy od ciała. Za życia jest ono wprawdzie możliwe, ale tylko częściowo dzięki wiedzy, do której prowadzi jedynie filozofia.

Sztuka, porównana do zwierciadlanego obicia, nie ma według Platona żadnej poznawczej wartości, a nawet gorzej: z noetycznej ścieżki zwodzi na manowce. Niematerialny, pokrewny ideom *nous* (gr. intelekt, rozum, umysł, myśl) jest duszą rozumną, hierarchicznie umieszczoną wyżej, ponad duszą pożądlivą i gniewliwą. Dlatego Platon nie życzy sobie artystów w idealnym, opartym na prawach rozumu państwie, w swojej utopijnej Republice. Nazywa ich „naśladowcami”⁷³, mechanicznymi kopistami cieni. „Naśladowca nie wie nic godnego uwagi o tym, co naśladuje. Naśladownictwo to jest pewna zabawa, a nie zajęcie poważne, a ci, którzy się bawią pisaniem tragedji w jambach i heksametrach, wszyscy są naśladowcami w najwyższym stopniu. (...) naśladownictwo jest czymś trzecim z rzędu w stosunku do prawdy. Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko”⁷⁴.

Platon w swoich dialogach pojęcie *mimesis* stosuje do malarstwa, dramatu, tańca, muzyki i ogranicza sztukę do odtwarzania postrzegalnej zmysłami rzeczywistości, która jest, według niego, zaledwie kopią idei. Wytwory sztuk są zatem cieniem cienia, potrójnie oddalonym od prawdy i pozbawionym wszelkiej realności. Więcej, zarzuca im Platon „lichotę” i deprawację duszy, odrzuca je z powodów epistemologicznych i etycznych. „Naśladownictwo poetyckie, jeśli chodzi o życie płciowe i gniew, i o wszystkie pożądania, i przykrości, i przyjemności, które w duszy mieszkają. Ono karmi i podlewa dyspozycje, które by powinny uschnąć, i kierownictwo nad nimi oddaje tym skłonnościom, które same kierownictwa potrzebują, jeżeli mamy się stać lepsi i szczęśliwsi, a nie gorsi i mniej szczęśliwi. (...) Jeśli wpuścisz muzę, która ci serca pieści liryką albo epiką, wtedy ci w państwie królować

świata myśli (kosmos *noetos*). Wychowanie polega na usprawnianiu umysłu i kształceniu charakteru. Dzielność etyczna zasadza się na rozumności (*fronesis*), a droga rozumu jest zarazem drogą oczyszczenia (*katharsis*) ludzkiego etosu i logosu”, E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 80.

⁷² C. F. Weizsäcker, *Filozofia grecka i fizyka współczesna*, [w:] *Filozofować w kontekście nauki*, red. M. Heller, Kraków 1987, s. 29.

⁷³ Artyści są naśladowcami tego, czego inni są wykonawcami. Platon, *Państwo*, op. cit., s. 51.

⁷⁴ Ibidem, s. 70.

zacznie przyjemność i przykrość zamiast prawa i myśli”⁷⁵.

1.2. Arystoteles *katharsis*

Arystoteles w „Poetyce” z mimetycznego charakteru sztuki wyciąga konsekwencje radykalnie odmienne niż jego nauczyciel, Platon.

1. Tworzenie na zasadzie mimetycznej nie jest według Arystotelesa tylko prostym kopiowaniem rzeczywistości. „Ze względu na efekt artystyczny lepiej jest przedstawić rzecz wiarygodną, choć niemożliwą niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania”⁷⁶. Rzeczywistość artystyczna tworzona jest zatem zgodnie z własną zasadą, zasadą prawdopodobieństwa, jest więc autonomiczna, posiada własny status bytowy. Jest to rzeczywistość stworzona przez zamysł artysty, istniejąca jako analogia w stosunku do świata realnego.
2. Stagiryta dostrzega w sztuce wartość poznawczą. „Instynkt naśladowczy jest przyrodzony ludziom od dzieciństwa. (...) Przez naśladowanie zdobywamy podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają nam prawdziwą przyjemność. (...) Wynika stąd, że poznanie sprawia największą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom”⁷⁷.
3. Arystoteles w krytykowanej przez Platona zdolności wywoływania i rozpalania emocji lokuje najwyższą wartość. Prowadzi ona bowiem do *katharsis*⁷⁸, która jest przyczyną formalną i celem tragedii, oczyszczenie z namiętności „podnosi” duszę⁷⁹: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia *katharsis* tych uczuć”⁸⁰.

⁷⁵ Ibidem, s. 73.

⁷⁶ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tenże, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2001, s. 366.

⁷⁷ Ibidem, s. 320.

⁷⁸ Giovanni Reale zaproponował przejrzysty typologicznie podział, wyróżniając trzy sensy związane z kategorią *katharsis*: magiczno-religijny, filozoficzno-racjonalny i poetycko-estetyczny. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. V, tłum. E. I. Zieliński, Kraków 2002, s. 106.

⁷⁹ Trzeba wspomnieć o przejawiającej się w tragedii antycznej polityczności i jej zadaniach społecznych. Por. M. Korusiewicz, *Światła w labiryncie. Mit, tragiczność, mono na aware*, Katowice 2021, s. 162-186.

⁸⁰ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 324. Dla porównania tłumaczenie tego samego fragmentu w przekładzie

Czy katartyczna funkcja sztuki ma wymiar jednostkowy czy zbiorowy, pozostaje przedmiotem dyskusji filozofów, antropologów, psychologów, teatrologów⁸¹. Wydaje się jednak, a powołuję się na intuicję żywej teatralnej praktyki, że uczucia litości i trwogi pojawiają się w odbiorcy, twórcach i występujących aktorach⁸². Powstaje wspólnota przeżycia, oparta na wspólnocie kondycji ludzkiej, wspólnym losie i systemie wartości.

2. Tragiczny konflikt

„Wszystko, cokolwiek by się zwało tragicznym obraca się w dziedzinie wartości i stosunków między nimi. (...) Żeby zjawilo się coś tragicznego działalność ta musi mieć pewien określony kierunek, wiodący do zniszczenia jakiejś pozytywnej wartości o określonej wysokości. Jednak siła, która niszczy, nie może być wartości pozbawiona, musi sama przedstawiać jakąś wartość pozytywną. (...) Przeto tragiczny jest spór, który powstaje między podmiotami wysokich wartości dodatnich”⁸³. Jedna wartość eliminuje drugą, równie wartościową.

Tragiczny konflikt egzemplifikuje naszą ludzką kondycję. Widz rozpoznaje siebie w tragedii indywidualnych, konkretnych bohaterów – co jest reakcją na prezentowane na scenie wydarzenia, ale również rozpoznaje uniwersalny porządek metafizyczny, który wydarzenia odsłaniają. Odkrywa i odczuwa tragiczny konflikt przynależny każdemu istnieniu ludzkemu. Tragiczny konflikt istoty rozdartej⁸⁴: ciało/dusza, nakaz/pożądanie, świadome/ nieświadome,

Władysława Tatarkiewicz: „Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej i zamkniętej; posiada określona wielkość; jest tworem mowy ozdobnej; ma postać nie opowiadania, lecz działania; wzbudza współczucie i strach i przez to oczyszcza te uczucia”, Arystoteles, *Poetyka*, rozdz. VI, przeł. W. Tatarkiewicz, [w:] *Arystoteles, Hume, Scheler. O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 25.

⁸¹ L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, [w:] *Estetyka i Krytyka* 21 (2/2011), s. 139-149.

⁸² Arystoteles zachęca do realistycznej gry aktorskiej. „Bo najbardziej przemawiają do przekonania ci, którzy wczuwają się w naturę postaci. Najbardziej oburza – kto jest oburzony i okazuje gniew – kto jest zagniewany”. Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 344.

⁸³ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, [w:] *Arystoteles, Hume, Scheler. O tragedii i tragiczności*, op. cit., s. 58-61.

⁸⁴ Tradycja tego odseparowania sięga korzeniami presokratyków. Pitagorejczycy przyjmowali, że rzeczy składają się z dwóch przeciwstawnych pierwiastków, uznawali przeciwieństwo za ich zasadę. Połączenie z ciałem, podobnie jak dla orfików, było karą wymierzoną duszy za mroczną, pierwotną winę. Z tej tradycji wypływa platoński podział świata na rzeczywistość idealną i materialną, w którym dusza i ciało nie mogą stanowić harmonijnej całości. *Ciało to nasz grób* – twierdzi Platon. Platon, *Gorgiasz*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 102.

Jean-Luc Nancy zauważa, że ciało zachodniej kultury stanowi efekt demontażu. Descartes utrwalił i wyostrzył myślenie dwóch rzeczy *res extensa* i *res cogitans* tam, gdzie jest tylko jedna, czyniąc z ciała coś radykalnie innego niż człowiek. J-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 10.

światło/mrok, kultura/natura, podmiot/przedmiot, wewnętrzne/zewnętrzne, powierzchnia/głębina⁸⁵. Antynomie można mnożyć.

Istoty, która jest „bytem ku śmierci”. Pascal pisze we fragmencie 72 „Myśli”: Oto nasz stan rzeczywisty: nie jesteśmy zdolni ani do wiedzy niezawodnej ani do niewiedzy całkowitej. Żyjemy zawsze niepewni rzucając z krańca na kraniec. (...) Rozum nasz zawsze jest zwodzony przez niestałość zjawisk, nie jest zdolny zatrzymać się na skończoności, między dwiema nieskończonościami”⁸⁶. Heidegger: „Jestestwo jest sobie samemu wydanym byciem możliwym, możliwością na wskroś rzuconą. Jestestwo jest możliwością bycia wolnym ku najbardziej własnej możliwości bycia”⁸⁷. Ta najbardziej własna możliwość *Dasein* to śmierć, kres wszelkich możliwości. *Mors certa, hora incerta*.

3. *Mimesis* jako rozpoznanie istoty – H. G. Gadamer

Platońskie „wyglądy” u Arystotelesa nabierają zatem zupełnie innego znaczenia, *mimesis* nie jest prostym odwzorowaniem, zwierciadło teatru nabiera głębi. Hans Georg Gadamer poświęca wiele uwagi tej kategorii w swojej „Aktualności piękna” „*Mimesis* nie oznacza naśladowania czegoś już wcześniej znanego, ale doprowadzenie czegoś do przedstawienia, tak by było ono obecne w zmysłowej pełni”⁸⁸, a w „Prawdzie i metodzie” konkluduje: „relacja mimetyczna zawiera w sobie nie tylko zaistnienie czegoś zaprezentowanego, lecz także to, że owo coś zaistniało bardziej właściwie. Naśladowanie i prezentacja nie są tylko odwzorującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty”⁸⁹.

Arystotelesowska koncepcja tragedii, wraz z jej jądrem – oddziaływaniem na widza, stanowi dla Hansa Georga Gadamera model sztuki jako całości. „To, co tragiczne jest podstawowym fenomenem, figurą sensu, która występuje nie tylko w tragedii, tragicznym dziele sztuki w węższym sensie, ale może się pojawić także w innych gatunkach sztuki. (...) Spotykamy go również w życiu, jako fenomen etyczno-metafizyczny, który z zewnątrz wkracza w obszar problematyki estetycznej. (...) Wyzwanie dla widza stanowi nieproporcjonalny, przeraźliwy ogrom następstw płynących z popełnionej winy. Tragiczna afirmacja jest sposobem na to wyzwanie. Ma ona charakter rzeczywistej **wspólnoty**. W tej lawinie nieszczęść

⁸⁵ H.-M. Baumgartner, *Rozum skończony*, przeł. A. M. Koniakowski, Warszawa 1996, s. 265

⁸⁶ Pascal, *Myśli*, op. cit., s. 120.

⁸⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 185

⁸⁸ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 48.

⁸⁹ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 175.

doświadczony zostaje coś, prawdziwie wspólnego. W obliczu potęgi losu widz rozpoznaje siebie i własny skończony byt (...), wydobywa się z zaślepienia w jakim, jak wszyscy, żyje⁹⁰. Powstaje wspólnota uczestnictwa.

3.1. Rola widza

„Sztuka sceniczna ma strukturę gry, jest zamkniętym w sobie światem przez siebie przedstawianym, otwiera się w stronę widza. Dopiero u niego znajduje swe pełne znaczenie. Grający grają swoje role, jak w każdej grze, a gra się przez to prezentuje, ale sama jest całością złożoną z grających i widzów. (...) Widz zajmuje miejsce grającego. To on – a nie grający – jest tym dla kogo rozgrywa się gra. Nie oznacza to jakoby grający nie mógł doświadczyć sensu całości, w której przedstawia swoją rolę. Widz ma jednak metodycznie pierwszeństwo: skoro gra jest dla niego, staje się widoczne, że niesie ona pewną zawartość sensu, która ma zostać zrozumiana”⁹¹.

Widz nie jest tylko obserwatorem, ale wewnętrznym uczestnikiem, interpretuje dzieło i sens, który ono ewokuje. Dzieło dopełnia się w odbiorcy, a odbiorca dzięki niemu może ulec przemianie, dostrzec prawdę, która w dziele się odsłania. Zdarza się to jednak tylko wtedy, gdy odbiorca porzuca neutralną obojętność, w pełni się angażuje i wzmożoną aktywnością duchową odpowiada na wezwanie dzieła sztuki. Konkretyzuje wyobraźnię miejsca niedookreślone i interpretuje ukryte znaczenia. Tak artysta i odbiorca, wspólnie odsłaniają fragmenty wyższego sensu.

3.2. Podniesienie rzeczywistości do jej prawdy

„Teoria imitacji czy odbicia, wszelka naturalistyczna teoria kopiowania rozmija się z rzeczą. Bez wątpienia nigdy istotą wielkiego dzieła sztuki nie była intencja, by wesprzeć naturę dając jej pełne i wierne odbicie, konterfekt”⁹². Konterfekt pochodzi od łacińskiego czasownika *contrafacere* naśladować, jednak naśladowanie w dziele sztuki, powtórzmy **„nie jest tylko odwzorowującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty”**⁹³. Podkreślam to tak intensywnie, ponieważ szczególnie ważne jest uświadomienie sobie tego skoku myślowego w kontekście teatru jako zwierciadła natury. To tutaj dokonuje się

⁹⁰ Ibidem, s. 193, 197.

⁹¹ Ibidem, s. 168-169.

⁹² H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 39.

⁹³ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 175.

ta jakościowa zmiana rozumienia, która pozwoli nam metaforę zwierciadła przeinterpretować.

W teatrze sens, który domaga się interpretacji, ujawnia się przez podwójne zapośredniczenie. „Tym, co grający gra a widz poznaje, są osoby i sama akcja w postaci zamierzonej przez dramaturga. Mamy więc podwójną *mimesis*: autor prezentuje i grający prezentuje. Ta podwójna *mimesis* wszelako jest właściwie jedna, w jednej i drugiej to samo dochodzi do istnienia”⁹⁴. „Doświadczenie sztuki przechodzi przez dwoistość tych prezentacji bez ich rozróżnienia. **Zjawiający się w grze prezentacji świat nie stoi jako podobizna obok rzeczywistego świata, lecz jest samym tym światem we wzmożonej prawdzie jego bytu**”⁹⁵.

Sztuka nie tylko ma wartość poznawczą, ale jest podniesieniem rzeczywistości do jej prawdy. „Spotkanie ze zjawiskiem prawdy następuje tylko w zintensyfikowaniu, z czego wynika wyróżniona pozycja sztuki jako nie dającej się przewyższyć”⁹⁶. To coś, co w dziele sztuki siebie przedstawia, jest niemożliwe do pochwycenia w inny sposób, „wszystko, co ma ono do powiedzenia można znaleźć jedynie w nim, nie jest ono odniesione do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie”⁹⁷.

3.3. Pojęcie reprezentacji

Poszukując adekwatnego terminu, by wyrazić istotę relacji między rzeczywistością a jej przedstawieniem w sztuce, przywołuje Gadamer pojęcie „reprezentacji”, które używane przez Rzymian na polu jurysdykcji, w świetle chrześcijańskiej idei inkarnacji i ciała mistycznego (*corpus mysticum*), nabrało innego znaczenia, które Gadamer wydobywa. „Reprezentacja nie znaczy już odwzorowania lub przedstawienia (...) to, co odwzorowane **uobecnia się** w odwzorowaniu. *Repraesentare* oznacza uobecnienie. (...) Słowo i obraz nie są tylko wtórnymi ilustracjami, lecz temu, co prezentują pozwalają dopiero być w pełni tym, czym to jest”⁹⁸.

Gadamer nadaje sztuce najwyższą rangę poznawczą. *Mimesis* nie jest podobizną, ale przejawem tego, co prezentowane, emanacją pierwowzoru, a nie redukującym lustrzanym

⁹⁴ Ibidem, s. 178.

⁹⁵ Ibidem, s. 203.

⁹⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 49.

⁹⁷ Ibidem, s. 50.

⁹⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 208, 211.

W „Aktualności piękna” Gadamer również przywołuje to pojęcie: „Reprezentowanie nie oznacza, że coś jest tu oto w zastępstwie lub w niewłaściwej funkcji, czy pośrednio, jak gdyby było substytutem, czy namiastką. To, co jest reprezentowane, samo jest raczej tu oto, i to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być”. H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 46.

odbiciem, pozorem.⁹⁹ Zatem tragedia, a szerzej sztuka, posiada wyjątkową własność odsłaniania prawdy ludzkiego losu, świata. Dotyczy to jednak tylko sztuki wysokiej, której dzieła, wywodząc się z rzeczywistości jednocześnie ją transcendują. Niestety, zalewa nas potok reprodukcji i kiczu, sztuki masowej pozbawionej „aury”¹⁰⁰, zaciemniając raczej niż cokolwiek rozjaśniając, „odbija na opak prawo i lewo”.

3.4. Ostrzeżenie przed aktorską *hybris* i biernością

W swoich wykładach wygłoszonych na przełomie lipca i sierpnia 1974 roku, które zostały później zebrane w tomie „Aktualność piękna”, Gadamer ostrzega zwłaszcza przed kiczem i snobizmem estetycznym, sugestywnie nazywanym przez niego „cmokierstwem”. Diagnozowane tam problemy nasiliły się i wyjątkowo trafnie odnoszą się do współczesnego teatru.

„**Cmokierstwo** odnajdujemy zwłaszcza wobec artystów-odtwórców. Idzie się do opery, ponieważ śpiewa Callas, a nie dlatego, że wystawiane jest dzieło operowe. (...) nie prowadzi to do doświadczenia sztuki. Uświadomienie sobie pośredniczącej funkcji aktora czy śpiewaka jest jawnie refleksją wtórną. Doskonałe doświadczenie sztuki ma to do siebie, że człowiek z podziwem patrzy, na **dyskrecję aktorów**, na to, że nie pokazują samych siebie, ale ewokują dzieło, jego kompozycję i jego wewnętrzną koherencję”¹⁰¹.

Stanisławski w „Pracy aktora nad sobą” słowami Twórcowa potępia eksponowanie „ja”. Aktorstwo bowiem, to psychotechnika, która dzięki „magicznemu, gdyby”¹⁰² wycofuje ego, by dzięki wyobraźni i koncentracji w ciele zrobić miejsce dla postaci, by tę postać ożywić i właśnie „ucieleśnić”. Aktor niejako oddaje się w służbę fikcyjnemu bytowi, aby właśnie to, o czym pisze Gadamer, czyli prawdę ukrytą w dziele odsłonić. Prawdę, dostępną tylko dzięki

⁹⁹ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 192-206.

¹⁰⁰ „(...) sztukę wysoką wyklada się za pomocą kategorii prawdy egzystencjalnej i co za tym idzie transcendencji dzieła sztuki względem świata, z którego ono wyrasta, o tyle sztukę nieauratyczną należało będzie wykladać w kategoriach nie-prawdy egzystencjalnej”. R. Rogoziński, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji*, [w:] *Estetyka i Krytyka* 28 (1/2013), s. 133.

¹⁰¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op.cit., s. 70.

¹⁰² „Gdyby inicjuje wszelką twórczość. Jest dla aktora dźwignią przenoszącą go ze świata realnego w inny świat, jedyne, w którym można tworzyć. (...), gdyby magiczne wywołujące odruchowe, natychmiastowe działanie. Dzięki niemu oczy zaczynają inaczej widzieć, uszy – inaczej słyszeć, umysł w inny sposób oceniać, to, co nas otacza. W rezultacie fikcja wywołuje realne działanie. (...) Gdyby niczego nie stwierdza. Zakłada jedynie, stawia pytanie. Aktor natomiast stara się na nie odpowiedzieć”. Wielopiętrowe „gdyby” to nic innego jak okoliczności założone, w oparciu, o które budujemy świat sceniczny. K. Stanisławski, *Praca aktora...*, op. cit., s. 98-101.

tej prawie alchemicznej przemianie.

Przestrzeń nie-Sztuki lawinowo się powiększa od czasu, kiedy wiele z naszych aktywności przeniosło się do sfery wirtualnej, o czym wspominałem w poprzednim rozdziale. Aktorzy często stają się celebrytami, a ich wizerunek nie tylko przyciąga, ale po prostu jest komercjalizowany i przekłada się na zysk. Osobnym zagadnieniem jest ekspozycja „ja” w działaniach performatywnych. Ciekawa byłaby praca porównująca te dwa skrajne fenomeny: gwiazdorstwo i obecność performatywna.

Gadamer ostrzega także przed **kiczem**. „Ogromne niebezpieczeństwo w bierności, która znajduje satysfakcję w swojskości rzeczy. Tutaj tkwi źródło kiczu, nie-Sztuki; odróżnia się tu słuchem coś, co się już zna. Wcale nie chcemy usłyszeć czegoś innego i cieszymy się tym spotkaniem jako czymś, co człowieka nie zmienia, ale go gnuśnie potwierdza. (...) Wszelki kicz zawiera w sobie często dobre chęci, owo przyjazne i usługne staranie, ale to właśnie niszczy sztukę. Sztuką jest tylko coś, co wymaga konstruowania utworu, w procesie uczenia się słownictwa, form i treści, by w ten sposób rzeczywiście spełniła się komunikacja”¹⁰³. Języka dzieła sztuki uczy się jego twórca w komunikacji z rzeczywistością, a później odbiorcą, który dzieło sylabizuje, by móc je odczytać i tym samym spojrzeć na rzeczywistość z nieznaną sobie perspektywy. Odsłonić drugą stronę arrasu, która ukrywa zasupłanie, niedokończenie, nitki chaosu, zaniechane ścieżki.

Ta peregrynacja w nieznaną jest kluczowa, peregrynacja w niebezpieczne i nierozpoznane.

¹⁰³ H.-G. Gadamer, *Aktualność...*, op. cit., s. 70.

II. SZEREG ODBIĆ

„Świat sztuki jest **transformacją** świata rzeczywistego, **nie jest** jednak jego **kopią**, lecz istotą, rozpoznaniem istoty”¹⁰⁴. W tej perspektywie metafora teatralnego zwierciadła domaga się reinterpretacji. Teatralne zwierciadło nie byłoby zatem lustrem, choćby nawet z Murano ani taflą spokojnej wody, ani polerowanym brązem (fascynująca jest ta potrzeba uchwycenia własnego odbicia sięgająca głębokiego paleolitu)¹⁰⁵, miałyby natomiast tę właściwą sztuce zdolność odkrywania ukrytego¹⁰⁶. Nie odbijałoby zewnętrznego, ale używając *wyglądów*, miałyby moc ujawniania wewnętrznego ich sensu. Takie zwierciadło jest niebezpieczne, jak brama, przez którą przejść można, śladem Alicji, na drugą stronę.

1. Niebezpieczny *prześwit* – M. Heidegger

„W najbliższym otoczeniu bytu czujemy się swojsko, byt jest znany, niezawodny, bezpieczny. Jednak przez *prześwit* nadciąga nieustanne skrywanie w podwójnej postaci: wzbraniania i zniekształcania. To co bezpieczne w gruncie rzeczy nie jest bezpieczne. Jest nie-bezpieczne”¹⁰⁷. Pisze Martin Heidegger, o którym Gadamer wprost mówi, że „możliwość dostrzeżenia pełni bytu, czyli prawdy, która przez sztukę do nas przemawia, w dwoistości odkrywania, odsłaniania, ujawniania oraz skrytości bycia, zawdzięczamy temu krokowi myślowemu, jaki w naszym stuleciu uczynił Heidegger”¹⁰⁸.

Proces tworzenia oczyszcza z szumów codzienności¹⁰⁹, z tego, co Heidegger nazywa *Das Man* – żyje się, ale co najważniejsze pozwala wydarzyć się *nieskrytości*¹¹⁰. „Do istoty prawdy jako nieskrytości należy wzbranianie na sposób dwojakiego *skrywania*. (...) Byt wysuwa się przed byt, jeden zakrywa drugi, tamten go zaciemnia, nieliczny przesłania liczny, pojedynczy zaprzecza wszystkiemu (...) byt w prawdzie się ujawnia, ale wydaje się

¹⁰⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 129.

¹⁰⁵ Por. S. Melchior-Bonnet, *Narzędzie magii: historia luster i zwierciadeł*, tł. B. Walicka. Warszawa 2007; M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Warszawa, 1973.

¹⁰⁶ Por. M. Heidegger, *O źródłach...*, op. cit.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 39.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 45.

¹⁰⁹ Szumy codzienności to zarówno medialny natłok, przekłamania intencjonalne lub nie (przecież sama pamięć ludzka zniekształca fakty), ale też na bardziej ontologicznym poziomie migotliwość samej rzeczywistości, która jak krople rtęci jest niepochwytna.

¹¹⁰ *Aletheia* (gr.) prawda, nie-zapomnienie. Opierając się na etymologii, Heidegger tłumaczy jako nieskrytość, *prześwit*, otwartość. Por. E. Wolnicka, *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 121.

innym niż jest”¹¹¹. Do istoty dzieła sztuki należy wydarzenie się prawdy jako *nieskrytości*, zatrzymanie prawdy w dziele jest istotą sztuki.

Dlaczego prawda domaga się zatrzymania? Ponieważ „do istoty prawdy należy osadzanie się w bycie, gdyż dopiero w ten sposób prawda staje się prawdą”¹¹². Otwarte miejsce pośród bytu, prześwit (*die Lichtung*) nigdy nie jest nieruchomą sceną, z nieustannie podniesioną kurtyną, na której rozgrywa się gra bytu. Prześwit **wydarza się** raczej jako dwojaki skrywanie. Nieskrytość bytu nie jest nigdy zaistniałym stanem, lecz **wydarzeniem**. Nieskrytość (prawda) nie jest właściwością ani rzeczy, ani zdań. Heidegger wyraźnie krytykuje zarówno klasyczną koncepcję prawdy, jak i ograniczenie jej do zakresu logiki. Demontuje też mit obiektywizmu i prawdy absolutnej. Prawda jest bowiem jak Heraklityjska rzeka, zmienna, dynamiczna, uchwycona w dłonie przecieka, przepływa. Nie można wejść do niej dwa razy nie tylko dlatego, że ona płynie. Płyniemy także my, nasz czas, zmienia się kontekst kulturowy, społeczny. Stała jest jedynie zmiana. Koncepcja pluralizmu prawd ma długą tradycję, jednak kulturę Zachodnią zdominował paradygmat prawdy absolutnej i wiara w możliwość jej poznania¹¹³.

Jaką więc prawdę ma odbijać teatralne zwierciadło, skoro ustaliliśmy już, że jego płaska powierzchnia jest niewystarczająca i zatrzymuje się na dwóch wymiarach? Wyobrażam sobie zwierciadła ustawione tak, by odbijały obraz w nieskończoność. Tak rozumiałabym metaforę zwierciadła, odsłanianie kolejnych warstw; wchodzenie w głąb, które może trwać bez końca. Taka byłaby pierwsza interpretacja zwierciadła teatru.

¹¹¹ Heidegger wyróżnia wzbranie i zniekształcenie; M. Heidegger, *O źródłach...*, op. cit., s. 39.

¹¹² Ibidem, s. 46.

¹¹³ Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2020, s. 317-318.

III. ZWIERCIADLANE ODLAMKI

1. Percepcja – pierwszy poziom interpretacji

Już sama percepcja jest selekcją i interpretacją na wielu poziomach. „Co jest widziane jest rozumiane (...) czyste widzenie i czyste słyszenie są dogmatycznymi abstraktami, sztucznie redukującymi zjawiska. Percepcja zawsze wprowadza znaczenie”¹¹⁴. Potoczne doświadczenie podpowiada nam, że nasz aparat poznawczy, czyli zmysły odpowiedzialny jest za obraz świata, który odbieramy jako rzeczywisty. Ale przecież ten aparat jest niezwykle wybiórczy i ograniczony. Widzimy w trzech wymiarach, bogactwo barw to nic innego jak odbite fale elektromagnetyczne o różnej długości. Słyszymy fale dźwiękowe w zakresie od 16 do 20 000 Hz, podczas gdy niektóre delfiny mogą słyszeć częstotliwości do 100 000 Hz, a wieloryby słyszą dźwięki tak niskie, że sięgają do 7 Hz. Niepozorny nietoperz ma zmysł echolokacji, którego my nie możemy sobie nawet wyobrazić, właściwie każde zwierzę to zupełnie inny obraz świata. Nasz aparat poznawczy odbija świat w naszym mózgu, co przeczuwali filozofowie¹¹⁵, a potwierdzają współczesne badania neurofizjologiczne. **Interpretacja** danych materialnych odbywa się na poziomie percepcji, a zatem wydaje się być warunkiem naszego bycia w świecie.

2. *Hermeneueien, interpretari* – interpretacja

Pojęcie interpretacji pochodzi od łacińskiego *interpretari*, którego greckim odpowiednikiem jest *hermeneueien* i oznacza tłumaczenie, wyjaśnianie, wykładanie komuś sensu czegoś. „Greckie *hermeneuo* oznacza obwieszczenie, tłumaczenie, interpretowanie, *hermeneutike techne* jest zatem sztuką interpretacji”¹¹⁶.

Filozofia hermeneutyczna w odróżnieniu od hermeneutyki technicznej – zbioru wskazówek ułatwiających interpretowanie tekstu i hermeneutyki filozoficznej – badającej możliwości i warunki *rozumienia*, czyni *rozumienie* centralną kategorią teoriopoznawczą, ontologiczną i antropologiczną, interpretuje „rzeczywistość świata życia. Życie jest tekstem

¹¹⁴ Z. Ronser, op. cit., s.126.

¹¹⁵ Kant wykazuje istnienie apriorycznych form naoczności (czasu i przestrzeni). Zdaniem Kanta to, co w postrzeżeniu odpowiada wrażeniom zewnętrznym – to materia zjawisk. Zaś to, co sprawia, że owa materia zjawisk zostaje uporządkowana – czasowo i przestrzennie – to ich forma. A więc formy naoczności są aprioryczne, i to one umożliwiają postrzeganie zjawisk, czyli empirycznego materiału doświadczenia.

¹¹⁶ G. Scholtz *Czym jest i od kiedy istnieje filozofia hermeneutyczna*, przeł. D. Domagała, [w:] *Studia z filozofii niemieckiej. Hermeneutyczna tożsamość filozofii*, t. I, Toruń 1994, s. 43.

i chodzi o to, aby tekst ten zinterpretować”¹¹⁷. W świecie antycznym wykładni domagały się przekazy bogów i słowa wyroczni. Hermeneutyka była nie tylko przekazem, powiadomieniem, ale też wyjaśnieniem, przekładem mowy bogów na język śmiertelnych, który umożliwiał rozumienie. Patronował jej Hermes – opiekun kupców i złodziei, pośrednik w komunikacji między bogami a śmiertelnymi. Heraklit z Efezu sam nazywany „ciemnym” filozofem, ze względu na enigmatyczność treści, jak i tajemniczą formę dzieła¹¹⁸, powiedział o wyroczni delfickiej: „Nie mówi, ani nie ukrywa, lecz daje do zrozumienia”. Słowa Pytii miały zawsze dwa znaczenia: dosłowne, które jest tylko pozorne i właściwe – ukryte. Aby zrozumieć wyrocznię dotrzeć należy do ukrytego sensu, na który dosłownie rozumiany tekst tylko wskazuje. Współczesną perspektywę hermeneutyczną, sięgając do starożytnych początków, mimo wielości ujęć szczegółowych, wyznacza założenie istnienia głębszej warstwy rzeczywistości, w której zawierają się znaczenia istotne dla prawdy o rzeczywistości. Najogólniej pojęta hermeneutyka nie poprzestaje na prawdzie dostępnej na „pierwszy rzut oka”, próbuje zgłębić wielowymiarowość świata, przeczuwa jego skomplikowanie i złożoność¹¹⁹.

Interpretujemy, aby zrozumieć. Taka wydaje się istota metafory lustra, które odbija rzeczywistość migotliwą i niepochwytą, jak krople rtęci. „Jest to niejako masa roztrzaskana na tysiąc odłamków, gdzie nasze spojrzenie, nastawione na kształt i formę, dopiero powoli z fragmentów sensu wydobywa sens całości”¹²⁰. Zwierciadło jest rozbite, w jego odłamkach odbija się to, czego nie mogłaby ukazać gładka tafla: wielość perspektyw, kontekstów. Świadomego i nieświadomego, które na chwilę składa się, niczym w dziecięcym kalejdoskopie, w piękny lub przerażający, ale zawsze magnetyczny wzór *alethei* – prawdy, by już po chwili się rozprysnąć i odsłonić ponownie znowu przemienione. Takie jest zwierciadło, które teatr „podstawia naturze”, zwielokrotnione w wielu odbiciach, to interpretator decyduje, na który fragment spojrzysz i pod jakim kątem go zobaczysz. To jest moja druga reinterpretacja teatru jako zwierciadła natury.

¹¹⁷ O. F. Bollnow, *Wilhelm Dilthey jako twórca filozofii hermeneutycznej*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska [w:] op. cit., s. 17.

¹¹⁸ Niemal powszechnie badacze zauważają podobieństwo między dziełem Heraklita a wypowiedziami Pytii, sugerując, że podobieństwo to jest zamierzone.

¹¹⁹ „W takim znaczeniu hermeneutyka jest prawie każdy rodzaj filozofii, z wyjątkiem tych, które jawnie dystansują się do wielopoziomowej rzeczywistości (...) redukując świat do jednego wymiaru poznawalnych zjawisk. Jako przykład należałoby wymienić nurty pozytywistyczne i scjentystyczne w filozofii współczesnej”; F. Chmielowski, *Sztuka, sens...*, op. cit., s. 21.

¹²⁰ Por. Analiza portretów kubistycznych Gadamera, H.-G. Gadamer *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukaszewicz, Bydgoszcz 1998, s. 62.

CZEŚĆ 3. PERSPEKTYWA TEATROLOGICZNO-HISTORYCZNA

I. TEATR DOKUMENTALNY. PRZYSIĘGAM MÓWIĆ PRAWDĘ

„Teatr faktu – teatr, który wykorzystuje w przedstawieniu autentyczne dokumenty i źródła historyczne, specjalnie wyselekcjonowane i „zmontowane” w celu przekazania jakiejś tezy społecznej czy politycznej”¹²¹. Definicję Pavis’a uszczegółowił Roman Pawłowski, kurator festiwalu Sopot Non-Fiction¹²²: „Teatr dokumentalny to taki, który opiera się na dokumencie, przy czym przez słowo dokument rozumiem materiały archiwalne, historyczne, ale też wywiady z autentycznymi bohaterami, materiały z mediów, reportaże, listy prywatne, wszystko, co jest dokumentem aktywności ludzkiej w jakiegokolwiek formie i co może posłużyć do zbudowania scenariusza widowiska teatralnego”¹²³. „Dla teatru dokumentu konstytutywne jest dialektyczne napięcie, jakie rodzi się między fragmentarycznymi cytatami zaczerpniętymi wprost z rzeczywistości politycznej. Teatr dokumentu, w przeciwieństwie do teatru naturalistycznego, nie stara się jednak dokładnie reprodukcować jakiegoś fragmentu rzeczywistości, lecz próbuje wyjaśnić mechanizmy historycznych lub aktualnych wydarzeń, dlatego często ucieka się do zabiegów radykalnej formalizacji”¹²⁴.

Z cytowanych definicji jasno wynika, że materiałem źródłowym, krwią i ciałem teatru dokumentalnego jest to, co „miało miejsce”, co się zdarzyło „naprawdę”. Wydarzenia udokumentowane historycznie, faktograficznie, medialnie, pozateatralne, „wiarygodne” świadectwa. Tyle, że wiarygodne świadectwa i dokumenty tylko pozorują neutralną z definicji postać relacji.

Teatr non-fiction chce zadać pytanie o to, co świadomie lub nieświadomie w tej relacji ukryte, wstydliwie przemilczane, z różnych względów usunięte lub zwyczajnie przeoczone,

¹²¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 520.

¹²² Sopot Non-Fiction to unikalny przegląd poświęcony teatrowi dokumentalnemu. Podczas rezydencji artystycznej reżyserzy, dramaturdzy i aktorzy pracują nad projektami teatralnymi do których bazą są reportaże, wywiady, artykuły prasowe i inne materiały dokumentalne. Ich pracę kończy Maraton Non-Fiction – dwudniowy pokaz w formule *work in progress*. Oprócz rezydencji artystycznej Sopot Non-Fiction to również prezentacje spektakli, które powstały jako efekt poprzednich edycji festiwalu oraz przedstawień autonomicznych, reprezentujących nurt teatru dokumentalnego, <https://www.sopotnonfiction.pl>

¹²³ Roman Pawłowski, *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wywiad-z-kuratorem-festiwalu-sopot-non-fiction.html>, [dostęp: 21.03.2023].

¹²⁴ D. Lescot, *Teatr dokumentu*, [w:] J.-P. Sarrazac, *Słownik...*, op. cit., s. 159.

niezauważone. Obnaża mechanizmy zakamuflowane w pewnych sposobach narracji, „stawia sobie zadanie przedarcia się przez pozory i iluzje”¹²⁵. Zadaje pytania, tam, gdzie nie chciano lub zapomniano je zadać. Ma zatem, podkreślane w cytowanych definicjach, zadanie polityczne.

Teatr dokumentalny na najbardziej prymarnym poziomie, zmusza do pytania o prawdziwość, wiarygodność świadectw i iluzoryczność możliwości poznania samej rzeczywistości. Stawia też moralne pytanie o odpowiedzialność wobec świadków i powierzonych twórcom historii. Rysują się zatem dwa podstawowe zagadnienia: czym jest fakt i jaka jest wiarygodność świadectw i źródeł.

1. Fakt

„Fakt w najogólniejszym sensie, to coś, co się stało, co miało miejsce, co zostało zaobserwowane lub wywnioskowane na podstawie dostępnych danych; tak rozumiane fakty dzielimy z uwagi na dziedziny, np. fakty naukowe, historyczne, społeczne itd. oraz ze względu na status epistemologiczny, np. fakty niewzruszone, niezbite, wątpliwe, (...) w ontologii i metafizyce fakt rozumiany jest jako istniejący stan rzeczy. Na fakty składają się odpowiednie konfiguracje przedmiotów lub przedmioty i własności. Faktom przyporządkowane są sądy i wyrażające je zdania”¹²⁶.

Teza pierwsza „Traktatu...”: świat jest wszystkim, co jest faktem. Wittgenstein uznał, że faktom, stanom rzeczy odpowiadają zdania elementarne, ale już w „Dociekaniach filozoficznych” zanegował koncepcję języka z „Traktatu...”. Uznał, że istotą języka nie jest układ znaków i wyrażeń odzwierciedlających rzeczywistość (znowu wkrada się metafora odbicia). Nie jest to układ izomorficzny z rzeczywistością. Istota języka nie istnieje, istnieją tylko gry i praktyki językowe. Przywołuję Wittgensteina, ponieważ zwrot w jego myśleniu, wydaje się symptomatyczny i uzmysławia na jak grząskim poruszamy się gruncie, mówiąc o faktach i świadectwach. Fakty i świadectwa są materiałem, które uwiarygadniają teatr non-fiction. Jednak ta podstawa bywa ruchomym piaskiem.

¹²⁵ J. Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2013, s. 7.

¹²⁶ *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004, s. 57.

2. Obiektywna relacja nie istnieje

Małgorzata Szejnert – mistrzyni polskiej szkoły reportażu: „Nie ma prawdy samej w sobie, zawsze jest tylko czyjaś prawda”¹²⁷. Problem źródeł i ich wiarygodności nieuchronnie powiązany jest z kategorią interpretacji, która jest wielopoziomowa. Interpretuje wydarzenie ten, który je relacjonuje. Interpretuje je archiwista, który dokonuje wyboru, które zdarzenia zarchiwizować, korespondent wojenny, reporter, historyk. Jeśli powstaje spektakl interpretuje wydarzenie reżyser, dramaturg, aktorzy i wreszcie widzowie. Sam wybór faktów to forma interpretacji, zależna na podstawowym poziomie od historycznego wymiaru języka¹²⁸ i świadomych oraz nieświadomych preferencji.

Sytuacja czasowego bycia w świecie, kontekst kulturowy poprzedza każdy akt poznawczy, wyposażając go w założenia i przesady, a tym samym warunkując przebieg interpretacji. Kwestia czasowości i historycznego horyzontu jest przedmiotem rozważań całej hermeneutyki filozoficznej, jednak powołam się tutaj na Paula Ricoeura¹²⁹. Ricoeur polemizując z Husserlem, stał na stanowisku, że podczas aktu poznawczego czy ściślej interpretacyjnego, nie można zająć pozycji niezaangażowanej. Już sam wybór stanie się przedmiotem poznania, jest interpretacją, niekoniecznie uświadomioną¹³⁰. „Za interpretacją zawsze istnieje nieprzeniknione, mroczne tło niewyczerpanych osobistych i kulturowych motywacji, z których nigdy nie można do końca zdać sobie sprawy”¹³¹.

Relacja uczestnika zdarzenia, który opowiada o swoim źródłowym doświadczeniu, obecna także w „aleturgii”¹³² sądowej uprawomocnia się przez możliwość mówienia „ja”,

¹²⁷ Dalszy ciąg wypowiedzi Małgorzaty Szejnert cytowanej przez Mariusza Szczygła brzmi: „Reporter nie ma możliwości rozstrzygnięcia, czy coś jest pełną prawdą, czy nie. On nie jest sędzią, może się jedynie do prawdy zbliżyć”. M. Szczygieł, *Fakty...*, op. cit., s. 153.

¹²⁸ Proszę zwrócić uwagę, że w tym akapicie użyłam rzeczowników w rodzaju męskim, co wiele mówi o umocowanej w języku pozycji kobiet.

¹²⁹ Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2000.

¹³⁰ M. Urbaniak, *Hermeneutyka a kierunki myśli współczesnej*, Kraków 2014, s. 177.

¹³¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2000, s. 451.

¹³² *Aleturgia* to „zespół możliwych werbalnych lub niewerbalnych procedur, za pomocą których wydobywamy na światło dzienne to, co – w opozycji do fałszu, tego, co ukryte, niewypowiadalne, nieprzewidywalne, zapomniane – uznajemy za prawdę” Nie chodzi tu po prostu o wydanie sądu (który następnie oceniamy pod względem jego prawdziwości bądź fałszywości), ale o manifestację, czy też procedury umożliwiające zmanifestowanie się prawdy. Warto zaznaczyć, by podkreślić związek teatru i poznania, co o tragedii pisze Foucault: „Każda grecka tragedia jest aleturią, stanowi rytualną manifestację prawdy. Jest *aleturią* w całym ogólnym sensie, gdyż przez mity, przez bohaterów, aktorów o maski noszone przez nich pozwala zrozumieć i ujrzeć to, co prawdziwe. Król Edyp okazuje się, jak każda tragedia, dramatem rozpoznania, dramatem prawdy”. M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014, s. 27, 42-41.

„ja sam”, „sam widziałem”, „zrobiłem to własnymi rękami” (...) **mówienie** prawdy zaczęło uwiarygodniać się jako jej manifestacja, o tyle o ile ten, kto mówi, może stwierdzić: ja jestem w posiadaniu prawdy, a jestem w jej posiadaniu dlatego, że ją widziałem i, zobaczywszy, teraz oznajmiam”¹³³.

Ale przecież świadkowie, a nawet uczestnicy relacjonują prawdę zdarzenia, tak jak ją pamiętają, ma ona charakter wspomnienia. Prawda opiera się zatem na ich **doświadczeniu i pamięci**. Przyjrzyjmy się krytycznie tym dwu pojęciom, analizując bazę „prawdziwości” teatru dokumentalnego.

2.1. Doświadczenie

„Słowo *doświadczenie* zawiera w sobie *świadectwo*. Doświadczenie zatem ma o czymś świadczyć, a ten, kto doświadcza jest po prostu świadkiem. (...) Doświadczenie, świadectwo i świadomość a z tego samego korzenia pochodzi także światło – zostają tu ze sobą powiązane. (...) Świadectwo domaga się obecności, a zatem czasu. Odnosi się do tego tylko, co jest „tu i teraz”, bez względu na to, czy chodzi o rzecz, jakieś wydarzenie, jakiś proces, choćby to „tu i teraz” występowało w postaci znaku, śladu. (...) Jednakże, aby dać świadectwo obecności nie wystarcza być przy, trzeba jeszcze tę obecność uświadomić sobie, a to znaczy jakoś ją zrozumieć, inaczej mówiąc nadać jej sens, choćby to był sens ułomny, częściowy, zgoła fałszywy. I ten jeden prosty fakt prowadzi natychmiast do całego gąszczu problemów epistemologicznych, a także hermeneutycznych. Okazuje się bowiem, że **świadectwo jest interpretacją**. Zapisem takiego lub innego rozumienia, być może całkowicie subiektywnego. (...) By dać świadectwo trzeba je wypowiedzieć, a więc ująć w słowa. Póki nie powiem, że tak a nie inaczej jest lub było, świadectwa nie ma. Domaga się ono słownej artykulacji, a taka poddaje się regułom gramatyki i logiki, jeżeli ma być zrozumiała. A zatem słowo świadectwo i zwrot dawanie świadectwa wymagają znajomości języka i jego reguł oraz dostatecznego w nim zakorzenienia, by móc wybrać odpowiednie słowa tę rzecz zaświadczaną przedstawiające. Jeśli zatem źródłowym ma być to, co bezpośrednie, to bezpośredniości w tym relacjonowaniu nie ma, nie ma też oczywistości, która by dała to, co najważniejsze, czyli pewność. **Świadcząc interpretujemy**”¹³⁴.

¹³³ Ibidem, s. 66-67.

¹³⁴ B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 120-122.

2.2. Pamięć

Świadcząc opieramy się na naszej pamięci, która jest zwodnicza. Liczne badania psychologiczne wskazują jak bardzo pamięć podatna jest na sugestie, wybiórcza i... twórcza, potrafi bowiem wytworzyć zdarzenia niebyłe, które wspominamy jako zaistniałe w przeszłości¹³⁵.

Mariusz Szczygieł analizując relację prawdy i reportażu, porusza się w obszarze, który eksploruje także teatr dokumentalny. „Jesteśmy zmuszeni dokonać rekonstrukcji zdarzeń, w których nie braliśmy udziału. Zawieramy najpierw pamięci cudzej potem własnej. Te dwie oszustki zagrażają naszej wiarygodności”¹³⁶. Przytaczam za Szczygłem stereotypy na temat prawdy i pamięci, obalone już, między innymi, przez neurobiologię.

1. Pamięć nie jest rodzajem przechowalni, gdzie zamknięte są nasze przeżycia, które po jakimś czasie można wyciągnąć niezmiennie.
2. Przypominając sobie zdarzenie z przeszłości, nie przywołujemy wspomnienia z pamięci, w znacznym stopniu tworzymy je na nowo.
3. Chcąc uniknąć powodu dysonansu poznawczego, mózg dąży do wyeliminowania niepewności i z informacji, nawet niewystarczających buduje spójny obraz. Brakujące dane sam wytwarza.
4. Neurologia mózgu sprawia, że wspomnienie fałszywe i prawdziwe powstają w ten sam sposób, zostają wkomponowane w tę samą sieć i de facto nieodróżnialne dla mózgu.
5. Stres powoduje, że wytwarzamy znacząco więcej fałszywych treści pamięciowych.
6. Jesteśmy pamięciowymi konformistami. Mamy skłonność do podporządkowania się innym. Mózg pod wpływem opowieści osób, będących dla nas autorytetami modyfikuje wspomnienia. Przystosowanie do grupy zmienia naszą pamięć.
7. Aktualny nastrój i doznania wpływają na to jak pamiętamy zdarzenie z przeszłości. Pamiętane obrazy są wywoływane i nieświadomie wybierane tak, żeby pasowały do naszego stanu emocjonalnego.

Szczygieł twierdzi, że konieczne jest zmodyfikowanie definicji reportażu i proponuje: „reportaż – wersja zdarzeń, która uczestnikom tego przedsięwzięcia, a więc i bohaterom,

¹³⁵ Por. H. Beck, *Mózg się myli*, tłum. U. Szymanderska, Łódź 2018; J. Shaw, *Oszustwa pamięci*, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2018; P. A. Levine, *Trauma i pamięć. Mózg i ciało w poszukiwaniu autentycznej przeszłości*, tłum. M. Reimann, Warszawa 2020.

¹³⁶ M. Szczygieł, *Fakty...*, op. cit., s. 149.

i reporterowi, wydaje się niezmyślona”¹³⁷. I zwierza się: „Słowo w reportażu ma rolę świadka. Niestety, świadek czasem mija się z prawdą, chociaż przysięgał, że nie skłamię. My, reporterzy i reporterki, jesteśmy w potrójnym klinchu (taki raczej w sporcie nie istnieje, ale chcę podkreślić złożoność sytuacji). Z jednej strony jest świat, którego kołem zamachowym bywa kłamstwo, i są rozmówcy o niestabilnej pamięci. Z drugiej – mamy tylko siebie: nasze oczy, nasze uszy i nasze mózgi, a więc bardzo ograniczony aparat postrzegania. Z trzeciej – nieobiektywny, uznaniowy język, który nie umie być wiarygodnym świadkiem”¹³⁸.

Prawda jest względna także w odniesieniu do systemu pojęć – podkreśla to cytowana wcześniej Barbara Skarga – który w dużej mierze określany jest przez metafory. Pogląd, że istnieje absolutna, obiektywna prawda, jest nie tylko błędny, ale też niebezpieczny w wymiarze społecznym i politycznym. Zauważmy, że wojny religijne wywoływano zawsze pod sztandarami absolutnej Prawdy, która wszystkie inne musi unicestwić. Skoro tak, czy zdani jesteśmy na relatywizm i fikcje? Czy po obaleniu mit obiektywizmu, poszukiwanie prawdy traci sens?

3. Prawda a władza

„Nikogo chyba nie trzeba dziś nazbyt usilnie przekonywać o tym, że nawet jeśli dramat czy teatr czerpią z materii dokumentalnej, to nie mogą zgłaszać najmniejszych nawet pretensji do obiektywnej prezentacji wydarzeń bardziej lub mniej odległych w czasie ¹³⁹. Po co zatem zajmować się dramatem i teatrem non-fiction? Jaki jest w ogóle ich sens?

Podstawowym sensem koncepcji prawdy jest potrzeba elementarnej metody sprawdzania i ewaluacji naszych przekonań na temat świata. Samo słowo prawda ma wymiar wartościujący. Mówiąc, że coś jest prawdziwe rekomendujemy, że właśnie w to warto wierzyć. Wierzyć to uznawać za prawdziwe. Wierząc działamy zgodnie z normą prawdy. I tak przechodzimy w przestrzeń etyki: prawda nie jest absolutna i obiektywna, ale stopniowalna. „Rozróżniamy prawdę od fałszu, ponieważ potrzebujemy sposobu na oddzielenie słusznych przekonań, stwierdzeń itp., od niesłusznych”¹⁴⁰.

Harold Pinter laureat nagrody Nobla w dziedzinie literatury, dramatopisarz, człowiek

¹³⁷ Ibidem, s. 164.

¹³⁸ Ibidem, s. 170.

¹³⁹ M. Borowski, *Fracja i fakty. Dramaturgia i dramatyzacja dyskursu faktograficznego*, [w:] *Nowe historie. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Warszawa 2011, s. 147.

¹⁴⁰ M. P. Lynch, *Prawda...* op. cit., s. 46-47.

zaangażowany politycznie, aktywista, tak mówił w swoim wykładzie noblowskim w 2005 roku: „Prawda w teatrze pozostaje na zawsze nieuchwytna. Całej prawdy nigdy nie znajdziecie, ale jej poszukiwanie ma w sobie coś bezwarunkowego. Tego właśnie poszukiwania domaga się wysiłek twórczy. To poszukiwanie to najważniejsze zadanie. (...) Sztuka dramatyczna musi odkrywać wiele prawd. Walczą one ze sobą, robią uniki, przyglądają się sobie albo udają, że ich nie ma, ślepe na siebie nawzajem. Czasem wydaje się, że trzyma się prawdę w dłoni, ale ona zaraz przecieka przez palce i ginie. (...) Poszukiwanie prawdy jest najważniejsze. Opóźnienie czy odkładanie tego nie wchodzi w grę. Trzeba się tym zająć natychmiast. Teatr polityczny prezentuje masę trudności. Za wszelką cenę należy unikać tam pouczania. Postacie muszą oddychać powietrzem, które do nich należy. Autor nie może ich ograniczać, by zadowolić własny gust, skłonności czy przesady. Musi do nich podejść z różnych stron, przyjrzeć im się z wielu perspektyw. (...) Większość polityków nie interesuje się prawdą, tylko władzą i jej utrzymaniem. Według nich najważniejsze w dzierzeniu władzy jest trzymanie ludzi w niewiedzy, by żyli w ignorancji prawdy, łącznie z prawdą własnego życia. Otacza nas ogromna materia kłamstw, nią się żywimy”¹⁴¹.

Pinter akcentuje związek prawdy i władzy. Zdaniem Michela Foucaulta, jest on podstawowy, a tradycyjne koncepcje prawdy, zawodzą, ponieważ umyka im fundamentalny związek prawdy i władzy politycznej¹⁴². Zacytuję raz jeszcze Pintera, także dlatego, że po raz kolejny pojawia się metafora zwierciadła, którą reinterpretowałam w drugiej części tej rozprawy. „Kiedy patrzymy w lustro wydaje się, że obraz jest wierny. Ale poruszcie się o milimetr i obraz się zmienia. W gruncie rzeczy **oglądamy nieskończoną gamę odbić**. Pisarz musi czasem zbić lustro, gdy po drugiej stronie prawda patrzy nam w oczy. Powinniśmy wszyscy jako obywatele, mimo olbrzymich przeszkód, z zaciętą i stoicką determinacją, rozsądnie zdefiniować prawdę własnego życia, naszych społeczeństw. To nasz podstawowy obowiązek. To nawet imperatyw. Dopóki taka determinacja nie pojawi się w naszej wizji politycznej, dopóty nie ma żadnej nadziei na odbudowanie tego, co właśnie tracimy – naszej ludzkiej godności”¹⁴³.

¹⁴¹ H. Pinter, *Sztuka, prawda i polityka. Przemówienie noblowskie*, tłum. J. Szygiel, [w:] *Dramaty*, t. 3, Sulejówek 2006, s. 281.

¹⁴² Warto zaznaczyć, że przeszliśmy ze sfery ontologicznej w społeczną i rozważania o relacji władza prawda, czy jak mówił Foucault wiedza-władza, to przestrzeń faktów społecznych, zatem istoty samej prawdy nie ujmuję. Zresztą zgodnie z deklarowaną przez siebie strategią nieustannego ruchu, autor *Nadzorować i karać* odczuwa potrzebę odejścia od figury wiedzy-władzy, by ostatecznie w wykładach z roku akademickiego 1979-1980 wypracować pojęcie „rządzenia ludźmi za pomocą prawdy”.

¹⁴³ H. Pinter, *Sztuka, prawda i polityka...*, op. cit., s. 292-293.

Żarliwy radykalizm i poczucie misji Pintera przypominają manifesty twórców teatru dokumentalnego u jego zarania. Teatr dokumentalny u swych początków jest teatrem politycznej i społecznej interwencji. Wprawdzie współcześnie, jak pisze Roman Pawłowski, realizujemy „model teatru dokumentalnego inny od tego, który powstał w latach 20. i 30. XX wieku pod wpływem idei lewicowych i praktykowany był przez cały niemal wiek XX w Europie i Stanach Zjednoczonych. Pamiętać należy, że pojawienie się dokumentu w teatrze było pierwotnie związane z wejściem na arenę publiczną nowego aktora: klasy robotniczej. Bohaterem pierwszych przedstawień dokumentalnych nie była jednostka, ale klasa, ich charakter był wyraźnie propagandowy i dydaktyczny, a forma – masowa, korzystająca z jednej strony z formuły ludowego teatru, z drugiej z nowoczesnych środków audiowizualnych: fotografii, radia i filmu, wzmacniających przekaz”¹⁴⁴. Krótki rys historyczny teatru dokumentalnego jako gatunku będzie już ostatnim akordem, przed moją osobistą opowieścią o spotkaniu z tym teatrem, opowieścią o spojrzeniu w Twarz Innego, o odpowiedzialności i rozbłysku prawdy we mgle politycznej propagandy.

¹⁴⁴ R. Pawłowski, *W stronę prywatności. Notatki o współczesnym teatrze non-fiction*, [w:] A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*, Warszawa 2016, s. 120.

II. SPOJRZENIE ZA SIEBIE – RYS HISTORYCZNY

1. Rewolucje XX wieku – Mistrzowie podejrzeń

Korzenie teatru dokumentalnego, przez jednych redukowanego do publicystyki, przez innych docenianego jako najbardziej demokratyczny rodzaju teatru, tkwią w latach dwudziestych XX wieku, kiedy przez Europę przetaczały się rewolucyjne zmiany: historyczne, ekonomiczne i społeczne. W XX wieku dochodzi do przesilenia i przemiany. Echo radykalnego gestu Kartezjusza, redukującego człowieka do myślącego *cogito* zaczyna, dzięki „mistrzom podejrzeń” odsłaniać odmienne, nieracjonalne oblicze. Freud, Nietzsche i Marks poddają krytyce przekonanie o wspólnej wszystkim racjonalności. Demaskują jako arbitralne i opresyjne to, co w zachodniej kulturze było postrzegane jako stabilne i umocowane w obiektywnym porządku.

Freud demistyfikuje nasze przekonania o własnej racjonalności i samosterowności. Nietzsche odsłania, że pod wzniosłymi moralnymi ideałami, kryje się zawistny resentyment i słabość. Marks natomiast, że hierarchia społeczna i obowiązujący porządek ekonomiczny jest oparty na wyzysku i niesprawiedliwości. Wszyscy trzej kwestionują idee wywodzące się z tradycyjnej metafizyki, między innymi dogmat obiektywnej prawdy. „Próbowali, innymi drogami, uzgodnić swoje «świadome» metody deszyfracji z «nieświadomą» pracą szyfrowania, którą przypisywali woli mocy, bytowi społecznemu, nieświadomej psychice. (...) Jeśli świadomość nie jest taką, za jaką się uważa, należy ustanowić nowy stosunek między tym, co oczywiste, a tym, co utajone”¹⁴⁵. U źródeł tych zmian kryje się potężny ruch emancypacyjny, który narusza hierarchiczny porządek świata. Racjonalność została utożsamiona z dominującym dyskursem władzy, imperialistów i posiadaczy wszelkich dóbr; najczęściej białych mężczyzn. Budzą się ruchy proletariackie, feministyczne, budzą się też ruchy wyzwolenia w koloniach. Korozji ulegają dogmaty, legitymizujące władzę wąskiej grupy i dawny paradygmat myślenia o człowieku.

Sztuka poszukuje nowych form wyrazu by sprostać rzeczywistości zmieniającej się z siłą i gwałtownością wulkanicznej erupcji. Teatr dokumentalny przenosi rewolucję na scenę, staje się jak sejsmograf odnotowujący społeczno-ekonomiczno-polityczne wstrząsy. Rejestruje kryzys i szuka krytycznej refleksji, by kryzys ten rozwiązać. Teatr dokumentalny –

¹⁴⁵ P. Riceour, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2008, s. 40.

flagowa forma sztuki zaangażowanej¹⁴⁶ wybuchł niemal równocześnie w sowieckiej Rosji po Rewolucji Październikowej i w Niemczech okresu Republiki Weimarskiej. Twórcy wychodzili z założenia, że wykorzystany w ich dziełach materiał dokumentalny w stopniu zdecydowanie większym niż w fikcyjne narracje, wywrze wpływ na odbiorcę.

2. Ojcowie założyciele¹⁴⁷

2.1. Żywa gazeta

W Związku Sowieckim powstały propagandowe widowiska. „Żywa gazeta” wywodziła się z frontów Wojny Domowej 1918-1920, a jej początki przypominały performatywne czytanie gazet, prezentowały aktualne wydarzenia. Pierwszy profesjonalny teatr-gazeta „Niebieska koszula” *Синяя блуза*¹⁴⁸ został stworzony w Moskiewskim Instytucie Dziennikarstwa w 1923 roku, a jego członkami byli Osip Brik i Władimir Majakowski. Artyści w fabrykach deklamowali propagandowe wiersze, grali skecze, śpiewali piosenki, wzbogacone o choreograficzne układy i pantomimę, improwizowali i tworzyli montaż. W Rosji Radzieckiej aktywizował się ruch awangardowy, z Meyerholdem na czele, który postulował tworzenie nowego teatru dla nowego, bolszewickiego widza. Powstawały masowe widowiska teatralne organizowane na ogromnych przestrzeniach. W Rosji Radzieckiej panuje wtedy tendencja, krytyczna wobec naturalizmu Stanisławskiego. Walerij Briusow, który ukuł termin „teatr świadomej konwencji”, twierdzi, że jest to „azyl dla ludzi o słabej wyobraźni”. Meyerhold uprawia „teatr świadomej konwencji”, biomechanikę i konstruktywizm, rehabilituje teatralność. „Jego aktor nigdy nie zapomina, że gra wobec publiczności i dla niej. Widz ma świadomość tej konwencji i nie utożsamia aktora z postacią”¹⁴⁹.

„Niebieskie koszule” zainspirowały teatr niemiecki, gdzie zawiązało się kilka podobnych kolektywów. Erwin Piscator, Bertold Brecht, Friedrich Wolff, Hans Eisler, otwarcie przyznawali, że teatr agit-propu (agitacyjno-propagandowy) wywarł na nich silny wpływ. W USA taką technikę wykorzystywano w ramach federalnych projektów wsparcia bezrobotnych artystów. „Żywą gazetę” tworzyli między innymi Orson Welles, Arthur Miller,

¹⁴⁶ *Słownik wiedzy o teatrze*, D. Kosiński, Warszawa–Bielsko-Biała 2008, s. 420.

¹⁴⁷ Por. K. Shorets, *Teatr dokumentalny. Fenomen „Nowego Dramatu” w Rosji*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jacka Popiela, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2016.

¹⁴⁸ „Niebieska koszula” jest bezpośrednim nawiązaniem do odzieży robotników – niebieska koszula i czarne spodnie lub spódnica. Tak ubrani byli też aktorzy na scenie.

¹⁴⁹ O. Aslan, *Aktor XX wieku*, przeł. M. O. Bieńka, Warszawa 1978, s.131.

Elia Kazan, Joseph Walton Losey. Działała też brytyjska *Voice of the Living Newspaper*. W Anglii w połowie lat trzydziestych zespoły związane z lewicującym Unity Theatre podjęły ideę „żywych gazet” i wystawiały takie spektakle jak „Busmen” („Kierowcy autobusów”, 1936) czy „Man with a Plan” („Człowiek z pomysłem”, 1946).

2.2. Erwin Piscator *Zeittheater*

Pierwsza wojna przyniosła spustoszenie, gwałtowne pogorszenie warunków ekonomiczno-społecznych, zostawiła ślady, których wtedy nie diagnozowano jeszcze jako zespołu stresu pourazowego. Erwin Piscator wspomina: „W okopach Ypres mój zawód aktora został zmieciony z powierzchni ziemi, niczym okopy, które zajmowaliśmy i zabity na miejscu”¹⁵⁰. Wróciwszy z frontu zaczął szukać teatralnej formy, która mogłaby opisać ten powojenny świat; wierzył w transformującą moc sztuki.

Piscator w 1920 roku w „Teatrze proletariackim”, który powołał do istnienia, tworzył prekursorskie spektakle-montaże. Uzbroidł je w arsenał nowatorskich środków technicznych: projekcje filmowe, slajdy, fotografie, komunikaty płynące z głośników, fragmenty kronik filmowych. Zerwał z fikcją literacką, konstruował scenariusze wykorzystując źródła dokumentalne i historyczne. Stosował bezpośrednie zwroty do publiczności, by zburzyć iluzję scenicznej fikcji i „czwartą ścianę”. Zrezygnował z tradycyjnych dekoracji, wznosił wielkoformatowe konstrukcje metalowe. Piscator tworzył teatr – negację burżuazyjnych gustów, rewolucyjny w treści i formie, tzw. *teatr epicki*. Postulował: „Nie chcemy epizodów z epoki, tylko przedstawiania samej epoki. Pragniemy zrozumieć ją dogłębnie, poznać we wszystkich wewnętrznych powiązaniach”¹⁵¹. Scenariusze Piscatora, drobiazgowo opracowywane w osobnym studium dramaturgicznym teatru, gdzie ustalano chronologię zdarzeń i ich wzajemne zależności, były wnikliwymi analizami przeobrażeń ideologicznych i społecznych¹⁵².

Zeittheater – teatr czasu, tak określono ten gatunek, konfrontował widza z najbardziej palącymi problemami – aborcją, karą śmierci, nierównością wobec prawa. Prowokował dyskusje, a dramaturgię tego nurtu (*Zeitstück*) traktowano jak „sztuki użytkowe”. Tak pisał podsumowując efekt pracy nad „Pomimo wszystko” (1925) – pierwszym spektaklem,

¹⁵⁰ E. Piscator, *Teatr polityczny*, R. Szydłowski, przeł. Warszawa 1983, s. 30.

¹⁵¹ Ibidem, s. 264.

¹⁵² Ibidem, s. 421.

w którym zamiast fikcyjnego tekstu dramaturgicznego użył wyłącznie materiałów dokumentalnych: „Po raz pierwszy zostaliśmy skonfrontowani z niezakłamaną rzeczywistością, której sami doświadczyliśmy. Miała ona prawie takie same napięcie i kulminację, jak dramat poetycki, wywierała równie silne, wstrząsające wrażenie. Oczywiście pod warunkiem, że to polityczna rzeczywistość”¹⁵³.

2.3. Bertolt Brecht *Teatr epicki*

Bertolt Brecht początkowo współpracujący z Piscatorem, później zarzucił mu nadmierny emocjonalizm i stworzył swój własny model sztuki krytycznej – teatr epicki, który jako narzędzie intelektualnej emancypacji mas ludowych, miał być maksymalnie racjonalny. „Jako absolwent medycyny zmierza ku bardziej naukowej obserwacji rzeczy; przejmuje od nauki postawę systemowej nieufności”¹⁵⁴. Łącząc dramatopisarstwo i praktykę sceniczną Brecht chciał pomóc budować społeczeństwo przyszłości. Postulował, by „relacjonować zdarzenia, a nie naśladować je, imitować czy przedstawiać. Akcja ma być opisywana przez postacie, a nie dramatyzowana przez ukazanie ich działań”¹⁵⁵. Dramatyzację traktował jako zużyte narzędzie „teatru kulinarnego, który ułatwia trawienie”.

„Teatr epicki” opiera się na „pedagogice strachu”. Jak podpowiada tytuł „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy”¹⁵⁶ – widz miał doświadczyć *katharsis*, którego mimo porzucenia wszystkich arystotelesowskich reguł, Brecht poszukuje, na skutek oglądania historycznych i współczesnych wydarzeń relacjonowanych na scenie. Spektakl oswoja widza z trwogą, by lepiej radził sobie z nią w życiu codziennym, w czasach trudnych i przełomowych.

Brecht rewolucyjnie zmienia formę teatralną, neguje iluzję gry naturalistyczno-psychologicznej, stosuje konwencję zwrotu do widza, *V-efekt*, (*Verfremdungseffekt*) czyli

¹⁵³ E. Piscator, *Dramat dokumentalny*, [w:] *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 82-83.

¹⁵⁴ O. Aslan, *Aktor XX wieku*, op. cit., s.146.

¹⁵⁵ P. Pavis. *Słownik...*, op. cit., s. 519.

¹⁵⁶ „Strach i nędza Trzeciej Rzeszy” jest kroniką historyczną, faktomontażem, reportażem scenicznym, złożonym z 24 scenek, napisanych przez Brechta na podstawie relacji naocznych świadków i wycinków z gazet. Wyrasta z nich obraz prywatnego życia mieszkańców III Rzeszy. Co więcej: utwór Brechta wyjaśnia przyczyny, dla których udało się Hitlerowi bez większego wysiłku sterroryzować naród niemiecki, stara się pokazać, dlaczego opór wobec hitleryzmu był w Niemczech tak słaby. Strach powszechny i absolutny – oto podstawowa przyczyna „nędzy III Rzeszy”. W tej sztuce, która powstała na emigracji (Brecht musiał uciekać z faszystowskich Niemiec), napisał: „Niemcy, wasza ojczyzna zamieniła się w dwa miliony szpicli i osiemdziesiąt milionów szpicłowatych”. Por. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/98856/strach-i-nedza-iii-rzeszy>, [dostęp: 12.02.2023].

„efekt obcości, polegający na tym, że z rzecz, którą chcemy uczynić zrozumiałą, na którą winna być zwrócona uwaga, z rzeczy znanej, bezpośrednio nam przedłożonej, robimy wyjątkową, uderzającą i nieoczekiwaną. To, co jest zrozumiałe samo przez się, robimy w pewien sposób niezrozumiałym, jednak tylko w tym celu, aby później okazało się tym bardziej zrozumiałe”¹⁵⁷. V-efekt jest zakłóceniem, wytrąca widza z oczywistości, burzy „burżuazyjną wygodę” odbioru, budzi z otępienia. W tym kontekście metaforyczne jest żądanie Brechta, by podczas spektakli nie wyciemniać sali: wszyscy powinni mieć świadomość tego, co się dzieje i gdzie są, obserwować zmiany scenografii i kulisy. Wszystko jest jawne, wszystko jest oświetlone. Gest (*gestus*) to pojęcie kluczowe w Brechtowskim systemie gry, definiowane jako „zespół gestów, mimiki i wypowiedzi jednej lub kilku postaci (...). Każdemu pokazanemu na scenie gestowi towarzyszy gest ogólny, czyli pokazanie, że się pokazuje”¹⁵⁸. *Gestus* zatem nie odnosi się do pojedynczych zachowań postaci, ale determinuje całą akcję sztuki, sposób jej prezentacji i relację z widownią¹⁵⁹. „Zwrot do publiczności stanowi jeden z zabiegów wprowadzających do dramatu dystans. Dlatego Brecht domaga się stosowania go w celach dydaktycznych, by zdystansować widzów wobec scenicznej fikcji i skłonić do analitycznej postawy odbiorczej. Zwrot do publiczności pojawia się jako wypowiedzi chóralne (prologi, epilogi, songi) komentujące fabułę, albo wypowiedzi dialogowe w formie kwestii scenicznych postaci”¹⁶⁰. „Teatr mój – mówił Brecht w rozmowie ze swym polskim uczniem, Konradem Swinarskim – z czego chyba nie można mi robić zarzutu – jest teatrem filozoficznym, jeżeli termin ten będziemy rozumieli bez uprzedzeń. Dla mnie pod tym pojęciem kryje się zainteresowanie dla poczynań i poglądów ludzkich. (...) Ja w teatrze chciałem zastosować pogląd, że nie o to chodzi, ażeby świat objaśniać tylko – żeby go zmienić”¹⁶¹. „Brecht nazwał siebie Einsteinem nowej formy dramatycznej. Jego estetyka dała impuls do rozkładu tradycyjnego dialogu scenicznego i nadała mu formę dyskursu lub solilokwium. Teoria Brechta pośrednio pokazuje, że wypowiedź w teatrze rodzi się z równorzędnego działania elementów wizualnych i werbalnych, a więc jest nie tylko literaturą”¹⁶².

Walter Benjamin, który przyjaźnił się z Brechtem w swoim dzienniku

¹⁵⁷ B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, [w:] *Wartość mosiadzu*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1975, s. 78.

¹⁵⁸ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, *Pamiętnik Teatralny* nr 1/13, 1955, s. 10.

¹⁵⁹ *Słownik dramatu nowoczesnego...*, op. cit., s. 63.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 173.

¹⁶¹ <https://www.aict.art.pl/slownik/brecht-bertolt/?cn-reloaded=1>, [dostęp: 13.02.2023]

¹⁶² A. Wirth, *Od dialogu do dyskursu. Próba syntezy po-Brechtowskich koncepcji teatru*, [w:] *idem, Teatr jaki mógłby być*, tłum. M. Leyko, Kraków 2002, s. 149.

29 czerwca 1938 notuje: „Brecht mówi o teatrze epickim: przywołuje teatr dla dzieci, w którym błędy spektaklu, funkcjonując jako efekt obcości, nadają przedstawieniu epickie rysy. (...) wspomina chwilę, kiedy wpadła mu do głowy idea teatru epickiego. Było to podczas próby monachijskiej inscenizacji *Edwarda II*. Epizod bitwy występujący w sztuce miał trwać trzy kwadranse. Brechta nie zadowalała gra żołnierzy. (...) Zapytał z rozpaczą *No i co to jest, co właściwie się dzieje z żołnierzami? Co z nimi jest?* Karl Valentin (aktor) odpowiedział: *Błdzi są – strach czują*. Ta uwaga okazała się kluczowa. Brecht dodał jeszcze *są zmęczeni*. Twarze żołnierzy pociągnięto grubo kredą. I tego dnia skonkretyzował się styl inscenizacji”¹⁶³. Z niemocy i kryzysu wyłoniła się jedna z dróg, na przecięciu których rodzi się współczesny teatr¹⁶⁴.

2.4. Leon Schiller *Faktomontaże*

W Polsce, która w 1918 roku odzyskała niepodległość i budowała swoją państwowość w trudnych powojennych warunkach, także rozgorzała dyskusja nad kształtem „Teatru przyszłości”¹⁶⁵. Leon Schiller tak pisał w artykule „Teatr jutra”: „Drogowskazem architektura i inżynieria współczesna. Kino – tylko Eisenstein. Powieść – jeżeli orientuje nas w przepotężnym chaosie życia dzisiejszego. Malarstwo wyrzucamy obecnie z teatru, podobnie jak swego czasu niepotrzebną literaturę. Tak nam dokuczyło! Wolimy fotomontaże, plakaty, reklamy świetlne, ostre w rysunku i w kolorze okładki amerykańskich magazynów i cenników”¹⁶⁶. 17 października 1930 we Lwowie podczas wieczoru poświęconego teatrowi współczesnemu „Upadek teatru burżuazyjnego” Schiller ujawnił źródła swoich inspiracji: teatr w Rosji Sowieckiej i Niemczech. „Prawdziwy teatr proletariacki, stworzony przez

¹⁶³ W. Benjamin, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2018, s. 210.

¹⁶⁴ „Dziś bardziej niż kiedykolwiek nasza niezgoda na świat wyraża się w stylu panicznym, który rodzi się na przecięciu dróg wyznaczonych przez Arystotelesa, Artauda i Brechta (...) trwoga stała się na nowo ośrodkiem siły napędowej dramatu. (...) W większości tekstów i spektakli, które powstały od początku lat dziewięćdziesiątych, szczególnie w nurcie teatru dokumentalnego, daje się zaobserwować chęć do zaświadczenia o cierpieniu innych. (...) wprowadza ono bezpośrednie odwołanie do współczucia widza. Wprowadza, choćby tylko częściowo, ową *litość* (odwołanie do definicji tragedii Arystotelesa) tak długo utrzymywaną na obrzeżach dramatu. Gest podobnego typu, bez towarzyszącej mu paniki i okrucieństwa, miałby szansę ustanowić nowy wymiar politycznego teatru jutra”. C. Naugrette, *Katarktyczny materiał*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego...*, op. cit., s. 75; por. J. Ranciere, *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, *Krytyka Polityczna* nr 13, 2007, s. 310-319.

¹⁶⁵ Pod takim tytułem odbyła się debata na łamach pisma „Wiek XX”.

¹⁶⁶ L. Schiller, *Teatr jutra*, „Wiek XX” z 2 VI 1928, nr 1, [w:] tenże, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 51–53; Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże...*, op. cit., s. 117-146.

robotniczo-chłopską rewolucję, oparty na ideologii leninowskiej, organizowany i wypełniany przez masy proletariackie (...) wysunął się na czoło wszystkich innych scen radzieckich, służy nie tylko entuzjastycznej propagandzie, ale i przeprowadza ostrą krytykę życia powszedniego oraz odzwierciedla prawdziwe oblicze swego kraju. (...) Teatr niemiecki umiał opanować zawrotne tempo nowej epoki. W sensie artystycznym ujawniło się to w szybkim przejściu i celowym zmodyfikowaniu radzieckich metod sztuki scenicznej, przede wszystkim konstruktywizmu we wszelkich jego odmianach”¹⁶⁷.

Schiller nie miał wątpliwości, że dotychczasową tradycję dramaturgiczną trzeba odrzucić, scena domagała się bowiem „teatru żywego”. Reportaż i faktomontaż, które Schiller cenił wyżej niż „dramat proletariacki”, miały być jego realizacją, przedstawiać „naturalistycznie, niemal sadystycznie nędzę robotników”. Reportaż „z możliwie dużym obiektywizmem dramatyzuje autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości”. Faktomontaż, który, „ma światłego i odważnego przedstawiciela w osobie Piscatora, odrzuca stronę anegdotyczną i konstrukcję dramatyczną, i na wzór niefabularnych filmów Eisensteina, Pudowkina, Turina czy Ruttmanna albo na podobieństwo rewii kabaretowej spaja ideowymi więzami poszczególne fakty wzięte z życia kolektywnego. Wyjaśnia ich sens z pomocą przemówień, statystycznych liczb i wykresów rzuconych na ekran albo wreszcie filmowych projekcji zawierających materiał historyczny lub dowodowy”¹⁶⁸. Faktomontaże stały się ulubioną formą Schillera.

Montaż, termin techniczny, zapożyczony z praktyki filmowej, sugeruje nieciągłość czasową, obecność napięć między poszczególnymi elementami. Teatr nabiera subwersywnych konotacji, odwołuje się do innych dziedzin sztuki (sztuki plastyczne np. kolaże Braque'a, kubizm Picassa; muzyka dodekafoniczna). Posiada potencjał kontestacyjny i krytyczny, gdyż gest łączenia, montowania jest poprzedzony gestem demontażu i zdemaskowania reguł, które miały stać na straży jedności dzieła.

Kolaż i montaż polegają na wyjęciu pewnych elementów z oryginalnego kontekstu, prowadzą do zmiany ich początkowego sensu i powstania nowej całości¹⁶⁹. Jak podaje „Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego” pod redakcją Sarrazac'a: „Montaż i kolaż odgrywają istotną rolę w teatrze współczesnym, który nie chce już tworzyć dzieł o jednoznacznej wymowie i prezentować pełnego obrazu świata, woli otwierać się

¹⁶⁷ L. Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*, [w:] A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże...*, op. cit., s. 15.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 16-17.

¹⁶⁹ *Słownik dramatu nowoczesnego...*, op. cit., s. 110.

na wielość możliwych interpretacji”. Nie chce lub, jak sądzę, nie może, o ile ma ambicje poznawcze, gdyż „zwierciadło zostało rozbite”.

Schiller kończył swój wykład-manifest przywołując metaforę zwierciadła: „Mamy nadzieję, że i tym razem w zaraniu nowej epoki teatr – najlepsze narzędzie propagandy, teatr – trybunał sumienia i zwierciadło życia – wyjdzie zwycięsko z burzliwej wichury walki społecznej. W okresie walki teatr nie może pozostawać biernym widzem. Im śmielszy będzie, tym większe masy widzów porwie za sobą! A więc tymczasem – jedna tylko dyrektywa: naprzód!”¹⁷⁰. Wiara w zmianę i rozwój okazuje się płonna, świetliste utopie mutują w totalitarne systemy, okazując się potwornymi i krwawymi antyutopiami, które rozpętały drugą wojnę światową. Teatr dokumentalny, teatr faktu, non-fiction spełniał nadal rolę sejsmografu. Jego druga fala przetoczyła się w latach sześćdziesiątych sceniczne dokumenty raportowały zimną wojnę i zmagania społeczeństwa z wojenną traumą w Anglii działalność lewicowych teatrów Red Ladder Theatre Company i Theatre Workshop, powstawały dramaty dokumentalne, między innymi, Joan Littlewood *Oh, What a Lovely War*, *US* Petera Brooka.

3. Nowa fala – lata 60.

Theodor Adorno filozof „szkoły frankfurckiej”, teoretyk muzyki i kompozytor uważał, że „pisanie wierszy po Auschwitz jest barbarzyństwem”. Mimo to teatr dokumentalny stara się opowiadać o niewyraźnym, jak pisał Tadeusz Różewicz „stawia sobie zadanie”¹⁷¹.

Niemiecki dramaturg Peter Weiss w 1968 w „Notatkach o teatrze faktu” szukał jego definicji. „Realistyczny Zeittheater, który od czasów Proletkultu, Agitpropu, eksperymentów Piscatora i dydaktycznych sztuk Brechta przybierał różnorodne formy, można odnaleźć dzisiaj pod różnymi nazwami, jako polityczny, teatr faktu, teatr protestu, antyteatr itd. Pominąwszy trudności z klasyfikacją różnych form wyrazu właściwych tej dramaturgii, zostanie tutaj podjęta próba omówienia tej odmiany dramatu, który dotyczy wyłącznie dokumentacji jakiegoś tematu i dlatego może być nazwany teatrem faktu”¹⁷². Następnie w czternastu tezach określa jego zadania i formę, poniżej przedstawiam ich streszczenie.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 16.

¹⁷¹ Por. Theodor Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986. Swoistą odpowiedzią na tezę Adorno są ostatnie wersy wiersza Tadeusza Różewicz pt. „Widziałem cudowne monstrum”: *w domu czeka na mnie/zadanie/Stworzyć poezję po Oświęcimiu*; T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Wrocław 2006, s. 67.

¹⁷² P. Weiss, *Notatki o teatrze faktu*, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, Katowice 2019, s. 227.

1. Teatr faktu jest teatrem-raportem, wzbrania się przed każdą fikcją, sięga po materiał autentyczny i przekazuje go ze sceny bez zmian treściowych, jedynie opracowany pod względem formy.
2. Teatr faktu jest składnikiem życia publicznego, podejmuje jego krytykę.
 - krytyka ukrywania
Czy doniesienia prasowe, radiowe i telewizyjne są sterowane ze względu na czyjś interes polityczny?
 - krytyka fałszowania rzeczywistości
Dlaczego pewna postać historyczna, okres, epoka zostają wymazane ze świadomości? Kto wzmacnia swoją pozycję przez eliminację faktów historycznych?
 - krytyka kłamstwa
Jakie są skutki oszustwa historycznego? Jak przedstawia się sytuacja współczesna, która jest zbudowana na kłamstwie? Jak zakłamywane są relacje medialne?
3. Teatr faktu zwraca się przeciwko grupom, którym zależy na polityce zaciemnienia i zaślepienia.
4. Teatr faktu przedstawia streszczenie zatajonych materiałów. Nie pokazuje aktualnej rzeczywistości, lecz odzwierciedlenie jej fragmentu wyrwanego z ciągłości życia.
5. Teatr faktu nie może się porównywać z rzeczywistością autentycznej manifestacji politycznej.
6. Teatr faktu, który chce być forum politycznym, jeśli rezygnuje z osiągnięć artystycznych sam siebie poddaje w wątpliwość. Dopiero gdy przekształci zdobyte materiały w środek artystyczny, może stać się instrumentem kształtowania poglądów politycznych.
7. Siła teatru faktu polega na tym, że z fragmentów rzeczywistości potrafi zbudować użyteczny wzór, model zdarzeń aktualnych. Dzięki technice cięcia wydobywa on ważne szczegóły z chaotycznego materiału dostarczanego przez rzeczywistość.
8. Teatr faktu przedstawia do oceny fakty. Osoby autentyczne są określane jako reprezentanci określonych interesów społecznych. Przedstawiane są nie konflikty indywidualne, lecz społeczno-ekonomiczne sposoby zachowań.
9. Teatr faktu jest stronnicy. Wiele tematów które podejmuje nie prowadzi do niczego innego niż oskarżenie. Obiektywizm jest pojęciem, które służy jakiejś grupie dysponującej władzą do usprawiedliwiania własnych czynów.
10. Teatr faktu może przyjąć rolę trybunału. Może ukazać, dzięki dystansowi starcie różnych punktów widzenia.
11. Teatr faktu wymaga odpowiedniego miejsca przedstawienia. Jeśli przedstawienie ma odbyć

się w komercyjnej przestrzeni scenicznej, jest ono więzieniem systemu, który chce zaatakować. Teatr faktu musi zdobyć dostęp do fabryk, szkół, stadionów, sal zebrań.

12. Teatr faktu jest możliwy tylko wówczas, kiedy istnieje stała grupa uświadomiona politycznie i społecznie, wsparta bogatym archiwum, zdolna do badań naukowych.
13. Teatr dokumentalny odwraca się od dramaturgii, która głównym tematem czyni zwątpienie i wściekłość oraz trzyma się koncepcji świata absurdu i pozbawionego dróg wyjścia.
14. Teatr faktu opowiada się za alternatywą, że rzeczywistość, jakkolwiek wydaje się nieprzewidywalna, może być wyjaśniona w szczegółach.

Niestety, tezy Weissa podporządkowują walory estetyczne ideologii. Postulowana „synteza” sztuki i dokumentu, zaczerpnięta z politycznej rewii Piscatora staje się jawnie propagandowa. Szczególnie problematyczny jest postulat, by bohaterami nie były jednostki z ich psychologią i konfliktami wewnętrznymi, a klasy społeczne i tendencje polityczne. To odsunięcie jednostki wydaje się totalizującym mechanizmem, zmienia teatr w ideologiczne narzędzie. Zamiast dotkliwej krytyki otrzymujemy propagandową prezentację racji jednej tylko strony. Trafna, przenikliwa i niezwykle aktualna jest natomiast krytyka ukrywania, fałszowania rzeczywistości i kłamstwa. Pozostaje jednak pytanie o środki wyrazu. Wydaje się, że im bliżej egzystencjalnego konkrety będziemy, im bliżej „tego oto” człowieka, tym bliżej prawdy możemy się znaleźć¹⁷³.

4. Pępowina łącząca teatr z rzeczywistością

„Potrzebujemy nowego realizmu” – postuluje Thomas Ostermeier¹⁷⁴, który tymi słowami otwierał swój głośny wykład „Teatr w dobie przyspieszenia” w maju 1999 roku w muzeum Hamburger Bahnhof w Berlinie. „Potrzebujemy autorów, którzy otwierają oczy i wyostrzają słuch na świat i jego niewiarygodne opowieści; autorów, którzy znajdują mowę dla głosów dotychczas niesłyszanych, znajdują postać dla ludzi dotychczas nie widzianych, znajdują konflikty dla problemów dotychczas nierozważanych, znajdują fabuły historii

¹⁷³ „Teatr użyty w znaczeniu najwyższym i najtrudniejszym z możliwych, posiada moc wpływania na wygląd i kształtowanie rzeczy. (...) jest ostatnim już całościowym środkiem jaki nam pozostał, aby dotrzeć bezpośrednio do organizmu”. Antonin Artaud widzi ten fizyczny konkret, pozostaje jednak pytanie jak ową „moc teatru” budzić?, A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 93.

¹⁷⁴ Warto zwrócić uwagę, że upadek muru berlińskiego, to znowu otwarcie nowej epoki, która domaga się swojego wyrazu w sztuce.

dotychczas nie opowiedzianych”¹⁷⁵. Ostermeier podobnie jak trzy dekady wcześniej Weiss i wielu innych twórców, między innymi angielscy *brutaliści* w latach 90-tych, wskazywał na palącą potrzebę odbudowania więzi łączących teatr z rzeczywistością. Kluczowe jest, by „odtworzyć pępowinę łączącą teatr z rzeczywistością”¹⁷⁶, wprowadzić na scenę tematy społeczne i polityczne, znaleźć dla nich adekwatną formę. Realizm „nie jest prostym odwzorowaniem świata, takim jak on wygląda”. Realizm jest „spojrzeniem na świat człowieka pragnącego zmiany, spojrzeniem zrodzonym z bólu i cierpienia, które staje się bodźcem do pisania i wzbudza żądzę zemsty na ślepotcie i głupocie świata”¹⁷⁷.

Teatr nie musi obawiać się estetyki nowych mediów, jeśli nie flirtuje z popkulturą, a poszukuje pełniejszej komunikacji ze współczesnym widzem. Ostermeier nawiązuje do metod epickiego opowiadania Piscatora i Brechta, odrzucając jednak ich propagandowe uproszczenia. W centrum lokuje jednostkę, jej wewnętrzny świat i cierpienie. Podmiotowo traktowani są bohater sztuki i widz. Jego zdaniem odnowienie „zaangażowanego realizmu” powinno uwzględniać metafizyczne tęsknoty współczesnego człowieka, a potrzeba realizmu jest tym bardziej paląca, że żyjemy w świecie bez wielkich narracji, gdzie trwałych mitów nie można już stworzyć. Nakreślę lapidarnie kontekst, do którego odwołuje się Ostermeier. Wielkie narracje: religia; filozofia, społeczna struktura nieodwołalnie się rozpadły. Nie znajdujemy się już w świecie, który rozumiemy i znamy. Wszechobejmująca opowieść o naturze rzeczywistości, naturze i powinnościach istoty ludzkiej zaczęła się rozpadać około XVIII wieku na skutek przeobrażania porządku społecznego, którego ostatecznym akordem była rewolucja francuska, a także na skutek rozwoju nauki, istotnie osłabiającej roszczenia instytucji religijnych. Wielkie narracje były jak gładka, polerowana tafla lustra, które teraz rozbite, odbijały tylko ich odłamki.

Żyjemy dziś w świecie, który kompletnie nie przypomina tamtego, opisywanego za pomocą wielkich narracji. Nasz świat jest chaotyczny, fragmentaryczny, niemożliwy do uchwycenia jedną opowieścią. Biologia od Karola Darwina poczynając rozmontowała ludzkie przekonanie o wyjątkowości *homo sapiens*. Psychologia i filozofia rozmontowały przekonanie, że nasza świadomość, to instancja racjonalna i rozumiała sama dla siebie. Historia XX wieku rozmontowała przekonanie, że jesteśmy istotami szlachetnymi,

¹⁷⁵ T. Ostermeier, *Teatr w dobie przyspieszenia*, przeł. K. Wielga, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 36/2000, s. 15-18.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 15.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 16.

choć oczywiście filozofia już wcześniej sygnalizowała *homo homini lupus*. Teoria względności i fizyka kwantowa rozmontowały przekonanie o stabilnym i możliwym do zrozumienia wszechświecie. Zmiany ekonomiczno-polityczne rozmontowały przekonanie o wzroście jako o parametrze oczywistym i gwarantowanym, przekonanie, że następne pokolenia będą żyły w świecie lepszym niż poprzednie¹⁷⁸. Ogólnemu demontażowi nie towarzyszy żadna próba wytworzenia jakiejś powszechnej opowieści, w puste miejsce wkraczają fundamentalistyczne religie, populizm, postprawda i spiskowe teorie.

Dlatego sztuka, zwłaszcza teatr tworzący wspólnotę żywych, obecnych tu i teraz ludzi, a nie dwuwymiarowych awatarów na płaskim ekranie komputera, tworzy nowe możliwości, niestety o ograniczonym zasięgu. Wielu bowiem jest z udziału w sztuce wykluczonych ze względów ekonomicznych, wielu wyklucza się samych, traktując sztukę jako nudną, snobistyczną przestrzeń. Krytyczny i wspólnotowy charakter sztuki nie jest powszechnie doceniany¹⁷⁹.

W takim świecie, według Ostermeiera, polegać możemy tylko na realności, by być bliżej wymykającego się życia i starać się dotrzeć do jego sedna, „do rzeczy samych”¹⁸⁰, jak postulował Husserl. „Sztuka nie odtwarza tego, co jest widziane, ale czyni widocznym”¹⁸¹ – powiedział Paul Klee. Jednak czyni widocznym analizując to, co widzialne, namacalne, konkretne. „Jeśli chcecie uchwycić to, co niewidzialne, musicie badać to, co widzialne tak głęboko jak tylko się da”¹⁸² – słowa Maxa Beckmana mogłyby być kwintesencją i postulatem całego realizmu, także tego poszukiwanego przez Ostermeiera. „Tragedię zwyczajnego życia”¹⁸³ do tej pory nieobecna na scenie, Ostermeier pragnął

¹⁷⁸ Współcześnie do tego demontażu dochodzi kryzys klimatyczny, który rozmontował przekonanie, że w ogóle jest przed nami jakaś przyszłość. A także pandemia i wojna, które poczucie zagubienia i lęku zdecydowanie nasiliły.

¹⁷⁹ Ani edukacja, ani media nie pielęgnują etosu sztuki, a im bardziej radykalizuje się władza, sącząca swoją propagandę w mediach, tym bardziej poziom działań artystycznych przez nią proponowanych obniża się. Konserwatyzm nie chce krytycznego, twórczego myślenia, nie chce też wspólnoty wolnych, myślących ludzi.

¹⁸⁰ Husserl odwołując się do greckiej tradycji filozofii pierwszej stworzył program fenomenologii, której podstawowym postulatem jest „powrotu do rzeczy samych”, do źródeł. „Punktem wyjścia radykalnej i autonomicznej filozofii ma być »widzenie« i opisywanie tego, co bezpośrednio dane. Widzenie oznacza u Husserla takie przeżycie świadome, w którym obcujemy z danym nam przedmiotem, ukazującym się niejako »we własnej osobie« jako coś, co aktualnie jest dla nas obecne. Tak pojęte widzenie, będące rodzajem samoprezentacji samego przedmiotu, może być uznane za rzeczywiste źródło poszukiwanej przez nas pewności”. K. Świącicka, *Husserl*, Warszawa 1993, s. 40.

¹⁸¹ P. Klee, *Wyznania twórcy*, [w:] *Artyści o sztuce*, przeł. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 294.

¹⁸² K. Stremmel, *Realizm*, przeł. J. Halbersztat, E. Tomczyk, Kolonia 2006, s. 30.

¹⁸³ T. Ostermeier, *Teatr...*, op. cit., s. 16.

przedstawić burzącymi iluzję środkami, dzięki którym teatr mógłby zwracać się wprost do widzów, odwołując się do ich własnych doświadczeń. Teatr nie może być miejscem propagandy, ideologicznych manipulacji. Miałby stać się miejscem poszerzania społecznej świadomości, definiowania na nowo zbiorowej tożsamości, tak by widzowie poczuli się odpowiedzialni za aktualne społeczne problemy.

5. Verbatim Play

Teatr dokumentalny, który w zupełnie nowej postaci – *Verbatim Play* – narodził się z niezwykle siłą w ostatniej dekadzie XX wieku na Wyspach Brytyjskich stawiał sobie ten sam cel. W londyńskim The Royal Court Theatre zaczęto stosować metodę verbatim, którą często przyrównywano do filmowej Dogmy. Sam termin *verbatim* (łac. dosłowny) wskazuje nade wszystko na specyficzną metodę konstruowania tekstu teatralnego, opartą na zespołowym gromadzeniu materiału – nagrywaniu z pomocą dyktafonów i kamer rozmów z przedstawicielami konkretnego środowiska (często wyrzuconych na margines życia społecznego), spisywaniu ich następnie „słowo w słowo”, by w ostatecznej fazie poddać je selekcji, montażowi i niezbędnej redakcji, bez ingerowania w sferę języka. Elementem łączącym verbatim z wcześniejszymi formami teatru dokumentalnego jest przede wszystkim swoista antykreacyjność, rozumiana jako ograniczenie, czy wręcz redukcja fikcji na rzecz autentyczności.

6. Moskiewski Teatr.doc

W 1999 roku odbyło się w Moskwie seminarium poświęcone metodzie verbatim, a już rok później gościom z The Royal Court rosyjscy twórcy prezentowali swoje pierwsze teksty. Aktywną uczestniczką tych projektów i ich koordynatorką była Jelena Griemina, która wspomina: „Najpierw to był czysty eksperyment. Ale okazało się, że ludzie są zaciekawieni.

Teraz niektórzy pytają: gdzie iść z dyktafonem? A widzowie wstrzymując oddech słuchają co mówią do siebie ranni w Czeczenii żołnierze. (...) W wojsku w każdej sekundzie ktoś kogoś zabija i nikt nie opisuje tych wydarzeń językiem sztuki. Zdumiewające jest, że nikt nie wspiera finansowo dokumentalnego teatru, oprócz samych uczestników i funduszu Sorosa.

Pisaliśmy listy do wszystkich ministerstw, ale bez skutku”¹⁸⁴. W warsztatach prowadzonych w Royal Court w 2000 roku brał udział rosyjski dramaturg Michaił Ugarow. „U nas – mówił – zarówno wśród dramaturgów, jak i reżyserów, bardzo często myślenie konceptualne zwycięża nad fakturą i materiałem. A ja bym chciał pozwolić zabrzmieć głosom. Umieć napisać sztukę, ale interesujące jest dla mnie przede wszystkim to, co podpowie mi faktura, na którą – przypadkiem! – się natknę”¹⁸⁵. Technika verbatim, jego zdaniem, umożliwiała **usłyszenie głosów innych ludzi**¹⁸⁶.

Ugarow i Griemina założyli w Moskwie Teatr.doc, który zainaugurował swoją działalność w marcu 2002 roku w piwnicy domu przy Triechprudnym Pierieuckie¹⁸⁷. Griemina tak go definiuje: „Teatr.doc – to nie do końca teatr, to wolna przestrzeń z anarchistycznym zarządzaniem. Chcemy, żeby ludzie robili to, czego sami chcą. Człowiek może wystawić nieudany spektakl i my pozwolimy mu dojść do skutku, ponieważ u nas nie ma kultu powodzenia, nie ma perfekcjonizmu, nie boimy się niepowodzeń. Wolność, podobnie jak miłość – to proces. Ważne jest lubić i doceniać proces, a nie rezultat”¹⁸⁸.

Istotną cechą dramaturgii i praktyki scenicznej Teatru.doc była rezygnacja z uogólnień, metafor, odautorskiego komentarza na rzecz perspektywy indywidualnej¹⁸⁹. Jak zauważyli Władimir Zabałujew i Aleksiej Zenzinow: „Po rewolucji październikowej teatr dokumentalny chwalił zwycięstwo tego, co *wspólne* (doskonałe) nad tym, co *prywatne* (niedoskonałe), z kolei verbatim – zajmujący się empirycznym poszukiwaniem *wspólnego* w *prywatnym* – potwierdza, że *prywatne* jest ponad *wspólnym*”¹⁹⁰. Michaił Ugarow powiedział: „dla reportera i dla twórcy teatru dokumentalnego podstawowym narzędziem pracy jest wywiad. Ale tylko reporterowi wywiad może się nie udać. Reporter szuka przecież informacji, jeśli jego

¹⁸⁴ Елена Гремина, *Работаем с „информационными донорами”* / Jelena Griemina, *Pracujemy z „informacyjnymi dawcami”*, 2002, www.newdrama.ru/archive/event/zeitnot/art_925/, [dostęp: 14.04.2023].

¹⁸⁵ *Dokumentalnyj teatr w Moskwie*. „*Niezawisimaja Gazieta*” 2001, 20, I. cyt. za: K. Kopka, *Dramaty generacji „P”*, [w:] *Lepsi! I cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, red. K. Kopka, Gdańsk 2003, s. 9.

¹⁸⁶ Por. <https://www.aict.art.pl/2010/10/11/figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym>, [dostęp: 14.04.2023].

¹⁸⁷ Pod koniec 2015 roku, po dwunastu latach najmu, Departament Mienia rozwiązał z teatrem umowę. Po wyprowadzce teatr znalazł swoją siedzibę w starej willi na Spartakowskiej, wyremontowanej przez reżyserów, krytyków i widzów. Jednak artyści zostali ponownie wyrzuceni za „naruszenie zasad eksploatacji”, po czym teatr znalazł kolejny „nowy dom” 23 czerwca 2016 w Małej Kazionnej. Własnymi siłami budowali scenę i widownię. Putinowski reżim skutecznie marginalizował ich działania.

¹⁸⁸ *Po co jest potrzebny teatr dokumentalny?* <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=1>, [dostęp: 14.04.2023].

¹⁸⁹ K. Kopka, *Life game zamiast war game*, „Dialog”, nr 1, 2007, s. 7.

¹⁹⁰ W. Zabałujew, A. Zenzinow, *Wriemnia verbatima: od totalitarnego teatru k poisku nowej egzystencjalności*, „Sowriemiennaja Dramaturgija” 2004, nr 1, s. 204.

rozmówca jej nie udzieli – cel nie został osiągnięty. Nie zdarza się to teatralnemu dokumentaliście: dla niego informacją jest przecież to jąkanie się jego rozmówcy, to ocieranie potu z czoła, owijanie wszystkiego słowną wata, te wymowne pauzy i głębokie westchnienia, ta cała męka, gdy ukrywa prawdę, którą nie chce się podzielić... Gdy usiedliśmy do rozmowy, ona nawet na chwilę nie ustaje, choćby nawet nie padały słowa”¹⁹¹.

7. Szybki Teatr Miejski

W 2003 roku do Teatru Wybrzeże na zaproszenie dyrektora Macieja Nowaka przyjechał moskiewski „Teatr.doc. театр, в котором не играют”¹⁹². Był to bezpośredni impuls do pracy metodą verbatim nad spektaklami w Gdańsku. Maciej Nowak i Paweł Demirski, po stażu w londyńskim Royal Court Theatre, gdzie poznał praktykę verbatim, powołali do życia Szybki Teatr Miejski, który tworzyć mieli wspólnie aktorzy, reżyserzy, dokumentaliści i dziennikarze.

Szybka Kolej Miejska łączy Gdańsk, Sopot i Gdynię. Szybki Teatr Miejski miał łączyć, komunikować, reagować, interweniować. Zatrzymanie się na tej prostej analogii jest jednak bardzo redukujące. Szerszy kontekst buduje kategoria prędkości i filozofia Paula Virilio. „Virilio spogląda na historię, podobnie jak Marshall McLuhan – twórca pojęcia globalnej wioski, z perspektywy rozwoju technologicznego – celem wszelkich przemian było wynalezienie nowych mechanizmów pozwalających na zwiększanie prędkości. Przyspieszenie było głównym hasłem postępu cywilizacyjnego. (...) Maksymalna prędkość oznaczała unicestwienie przestrzeni, a zarazem stała się jakościową jej miarą, opartą na stałej prędkości światła. Przetrwać mógł tylko ten, kto był najszybszy, stąd historia ludzkości może zostać opisana z perspektywy walki między różnymi rodzajami prędkości. Od tej pory prędkość i wojna będą ze sobą tożsame. (...) Jednakże osiąganie większych prędkości, swobodne i szybkie przemieszczanie się nie jest tożsame z poszerzaniem pola wolności, wręcz przeciwnie obszar wolności kurczy się wraz z prędkością, gdyż wolność potrzebuje obszaru. Gdy zniknie obszar, nasze życie przypominać będzie życie maszyny”¹⁹³. Jest zatem w idei Szybkiego Teatru Miejskiego obecny krytyczny żywioł. „Pewna znamienna cecha przeciwstawia cywilizację współczesną wszystkim tym, które istniały przed nią, Ta cecha to *szybkość*. (...) Z tej sytuacji

¹⁹¹ <https://teatralny.pl/felietony/verbatim-znaczy-doslowny-felieton-zawierajacy-lokowanie-produktu,2147.html>, [dostęp: 14.04.2023].

¹⁹² <https://www.teatrdoc.ru/about/>, [dostęp: 14.04.2023].

¹⁹³ K. Loska, *Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy -filozofia Paula Virilio*, [w:] PRINCIPIA XXVI 2000, s. 200.

rodzi się drugi charakterystyczny element – *wypadek*. Następuje stopniowe upowszechnienie wydarzeń o charakterze katastroficznym. (...) Trzeba nauczyć się widzieć i odróżniać w potłuczonym zwierciadle to, co przydarza się coraz szybciej, nie w porę, a nawet równocześnie”.¹⁹⁴

Powraca metafora zwierciadła, które jest potłuczone, lecz nie straciło właściwości odbijania. W 2004 roku w STM-ie zaczęło się moje spotkanie z teatrem dokumentalnym.

¹⁹⁴ P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007. s. 9-10.

Paweł Demirski

Padnij

reż. Piotr Waligórski,

premiera 19.02.2004,

Teatr Wybrzeże w ramach projektu *Szybki Teatr Miejski*

pod opieką dramaturgiczną i kuratorską Pawła Demirskiego



Fot. 1. Majorowa nagrywa film dla męża, kadr z rejestracji spektaklu „Padnij”.

CZĘŚĆ 4. PERSPEKTYWA WARSZTATOWA

I. POLSKIE PENELOPY

„Spektakl oparty na tekście Pawła Demirskiego i Andrzeja Mańkowskiego, jest elementem projektu Szybki Teatr Miejski. Ów eksperyment opiera się na autentycznych historiach i żywym współczesnym języku. Praca nad *Padnij* rozpoczęła się od podróży na Dolny Śląsk, gdzie twórcy spotkali się z żonami żołnierzy, którzy wyjechali na wojnę do Iraku. Przedstawienie będzie można obejrzeć w mieszkaniu przy ulicy Politechnicznej 9/7 w Gdańsku Wrzeszczu”¹⁹⁵. Taki opis znajdował się w materiałach promocyjnych teatru. Spektakl „Padnij” był pierwszym po transformacji dokumentalnym projektem realizowanym w Trójmieście w przestrzeni pozateatralnej, pierwszym granym w prywatnych mieszkaniach.

„Padnij” z pionu do poziomu, żeby się ukryć, a może czołgać – upokarzająca komenda. Domaga się dopełnienia w komendzie „powstań”, która przywraca godność. Niestety, w spektaklu „Padnij” nie ma pozytywnego przesłania, jest za to diagnoza choroby systemu.

Punktem wyjścia była wojna w Iraku i misja stabilizacyjna, w której uczestniczyli polscy żołnierze. Tematem spektaklu były historie ich żon, bo wojna choć „nie ma w sobie nic z kobiety”, w kobietach znajduje również swój bolesny rezonans. Kobiety, które czekają na wiadomości od mężów, na ich powrót, zamknięte w tak zwanych zielonym garnizonie. Kobiety, które nieświadomie powielają wojskową hierarchię między sobą, odizolowane od świata potencjalne wdowy. Ale w ich oczekiwaniu nie ma nic romantycznego, są finansowe kłopoty, wzajemne zawiści, ukrywane żale i dramatyczne sekrety. Żyją wśród mundurowych tworząc mikrospołeczność, w której rządzi wojskowa hierarchia.

Kolejne tematy wyłaniały się w miarę zbierania materiałów i naszej pracy nad źródłami. Język dramatu był językiem bohaterki: potocznym, pełnym klisz językowych i myślowych. Kontekstem był zakorzeniony w polskiej tradycji narodowej i katolickiej mit kobiety – żony i matki, która wiernie czeka na walczącego na froncie czy w powstaniu mężczyznę. Jej martyrologia bliska jest cierpieniom świętych. W ten mit wpisuje się Zośka. Majorowa jest jego zaprzeczeniem, która nie może mieć dzieci. Monika, trzecia bohaterka, przyjęła rolę głowy rodziny. Zastępuje męża, który po powrocie ze służby w Kosowie zamknął

¹⁹⁵ Materiały promocyjne Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

się w sobie i nie został powołany na misję w Iraku. Trzy kobiety: Monika, Zośka i Majorowa, w dramacie w trzech aktach.

W akcie pierwszym kobiety przygotowują się do pogrzebu teściowej Zośki. Jej mąż ma przyjechać na krótką przepustkę, aby wziąć udział w pogrzebie. Zośka nie może doczekać się spotkania. Akt pierwszy oddziela od drugiego krótki film ze stypy, wyświetlany na ekranie telewizora, symbolizując upływ czasu. W akcie drugim bohaterki towarzyszą Zośce w oczekiwaniu na przyjazd męża, który nie dotarł ani na pogrzeb, ani na stypę. Wiadomość o jego śmierci otwiera akt trzeci, w którym każda z bohaterek ujawnia swoje tajemnice.

Struktura dramatu i spektaklu oparta jest na płynnym przechodzeniu od bezpośredniego zwrotu do widza, który w ten sposób staje się uczestnikiem akcji, do grania z „czwartą ścianą”, co czyni widza obserwatorem życia bohaterek, a ze względu na fizyczną z nimi bliskość nawet podglądaczem czy intruzem. W ten sposób pozycja widza balansuje między możliwym w realistycznym teatrze mechanizmem projekcji-identyfikacji, a V-efektem, który ujawnia teatralność. Ten zabieg z jednej strony buduje iluzję rzeczywistości, z drugiej z niej wytrąca. Prywatne mieszkanie, czyli przestrzeń intymna, sprawia, że garstka widzów, będąc tak blisko aktorek, traci swoją anonimowość. W takiej przestrzeni trudno zachować dystans.

Poniżej opiszę poszczególne etapy powstawania spektaklu i mojej pracy nad rolą Majorowej, a później szczegółowo każdy z aktów. Poświęcę temu spektaklowi najwięcej uwagi, ponieważ był projektem prekursorskim. Był też moim pierwszym doświadczeniem teatru non-fiction, przeszedłem przez cały proces jego tworzenia: od interpretacji dokumentalnych nagrań, przez kształtowanie tekstu aż do efektu finalnego, czyli przedstawienia.

1. Zielony garnizon

Paweł Demirski, w tamtym czasie etatowy dramaturg Teatru Wybrzeże, i dokumentalista Andrzej Mańkowski zaczęli od reporterskiej pracy w „zielonym garnizonie”. Termin ten w wojskowym żargonie oznacza garnizon ukryty w lesie, w pełni uzbrojony. Aby móc wjechać na jego teren i przeprowadzić wywiady z kobietami, konieczne było pozyskanie zgody dowództwa. Teatr jako instytucja musiał wystąpić o odpowiednie pozwolenia, a z uwagi na tajemnicę wojskową nie można było podać do wiadomości publicznej lokalizacji miejsca. Zielony garnizon był enklawę, gdzie wszystko podporządkowano celom

wojskowym, a kobiety tworzyły w nim małą społeczność, całkowicie zależną od mężczyzn. Każdy cywil był intruzem, który musiał pozostać niewtajemniczony, dlatego zbieranie materiałów dokumentalnych było bardzo wymagające. Mimo nieobecności mężczyzn, wojskowa hierarchia, związana także ze statusem materialnym, rzucała się natychmiast w oczy. Przez trzy dni Mańkowski i Demirski starali się zdobyć zaufanie kobiet, skłonić je do szczerzej rozmowy i rozpoznać podskórne napięcia, które sterują tą społecznością. Demirski sądził, że ryzyko potencjalnej śmierci, na którą narażeni są żołnierze w czasie misji, zdominuje rozmowy. Okazało się jednak, że kobiety omijały ten temat. Rozmawiały o dzieciach, ich przyszłości i pieniądzach, które mężowie przywiozą po powrocie. Misja była obarczona ryzykiem, ale jednak szansą na odmianę ich losu. „Amerykanie płacą naszym w dolarach, kiedy tylko chłopaki wrócą, wszystko będzie lepiej, inaczej”. Jak? „Może już więcej nie będą musieli wyjeżdżać, może wcześniej zrezygnują ze służby?”. Kobiety snuły bardzo przyziemne marzenia, otoczone przedmiotami kupionymi „za Kosowo”, bo to też była „świetna misja, dobrze płatna”.

Niestety, te rozmowy nigdy nie odsłaniały emocji kobiet ani nie pozwalały poruszać kontrowersyjnych, politycznych tematów, takich jak sytuacja w polskim wojsku czy relacje między podwładnymi a przełożonymi. Panowała duszna atmosfera uwięzienia, jakby wszystko było na podsłuchu. Kobiety mówiły jednym głosem chropawym i pozbawionym barwy, posługiwały się stereotypami. Ich język przypominał ten z mydlanych oper i Teleexpressu. Demirski i Mańkowski tracili nadzieję, że uda się zebrać inspirujący materiał. Zarówno w grupie, jak i w rozmowach w cztery oczy, nie dochodziło do żadnego odsłonięcia. Wyczuwało się jednak, że między kobietami, pod starannie ukrywaną powierzchnią, istniały konflikty, zazdrości, tęsknoty i niespełnienia: jedna z kobiet żona oficera, zamożna, ale bez dziecka, inna mieszka z teściową, bardzo nietypowe, żeby „syn matkę do garnizonu zabierał”. Kiedy twórcy zaczęli dopytywać, nawet te plotki milkły. Wracał obecny jak refren żart, że teraz panie są gwiazdami, bo o nich będzie spektakl, że na premierę może nawet ktoś z dowództwa się wybierze. Niestety, materiał był powierzchowny i istniało ryzyko, że będzie niewystarczający do stworzenia spektaklu.

Ostatniego dnia miała odbyć się pożegnalna kolacja. Wcześniejsze wywiady były nagrywane na dyktafon, pożegnalna kolacja miała być zarejestrowana kamerą. Panie żartowały, że mają doświadczenie, bo „mężom nagrywają kasety do Iraku. W ogóle te kasety to świetny pomysł, bo przez telefon, to jedno, a zobaczyć się to drugie. Poza tym mąż może sobie wiele razy kasetę obejrzeć, a rozmowę rozłączyć ci ze sztabu

i koniec”. Nagranie kolacji okazało się najważniejszym i najbardziej poruszającym dokumentem. Stołówka była bardzo skromna, podawano niewyszukane potrawy: bigos, kotlety i... alkohol. Demirski i Mańkowski kupili wino, panie śmiały się, że „wytrawne jest kwaśne”, ale chętnie piły. Pojawiła się także jakaś nalewka i atmosfera szybko zaczęła robić się coraz bardziej swobodna. Uderzające było nie tylko, jak zmieniają się tematy, ale też jak rozluźniają się ciała. Panie nie były pijane, a tylko na lekkim rauszu, jakby alkohol był wentylem bezpieczeństwa, usprawiedliwiał delikatne poluzowanie gorsetu czujności na tym swoistym strzeżonym osiedlu.

Nieoczekiwanie dwaj cywile stali się dla nich atrakcyjnym obiektem flirtu. Polskie Penelopy, matki Polki, ujawniły tęsknotę za fizyczną bliskością. Krępujące było oglądanie tych ukradkowych spojrzeń, uśmiechów. Wyostrzyły się też tłumione konflikty. Wyrażna antypatia wobec bezdzietnej, zamożniejszej od nich kobiety. Kiedy tylko wyszła pozwoliły sobie na ironiczne komentarze na jej temat. Okazało się, że spośród nich tylko ona skończyła wyższe studia – kolejny powód do ironii. Nagranie trwało prawie trzy godziny, dla kogoś postronnego mogło być rejestracją niezbyt udanej imprezy w garnizonowej świetlicy. Dla nas stało się bazą pierwszych improwizacji, zaczynem spektaklu.

2. Praca nad dokumentem

Pierwsza prezentacja zdobytego w garnizonie materiału odbyła się w sali prób. Demirski i Mańkowski nie mówili zbyt wiele, zależało im na naszym instynktownym odbiorze i pierwszych wrażeniach. Oglądaliśmy tę kolację lekko zażenowani, ale i zafascynowani. Panowie na nagraniu też byli lekko podchmieleni. Może, by rozładować emocje, może aby ośmielić panie, a może dlatego, że zaczynając tę kolację byli przekonani, że spektakl nie powstanie, bo zebrane nagrania były zaledwie ślizganiem się po powierzchni.

Sądziłam, że będziemy pracować metodą verbatim, słowo w słowo. Zależało mi, aby wybrać postać, którą będę grała, znaleźć jakieś wspólne z nią cechy psychiczne lub fizyczne. Była to jednak zupełna utopia, nie tylko dlatego, że pochodziłyśmy z zupełnie różnych środowisk, miałyśmy inne doświadczenia, światopoglądy, choć ta odmienność mogłaby okazać się ciekawym aktorskim zadaniem. Największym problemem był brak swobody i szczerości. Kobiety siedziały jakby za zasłonami, zakwefione jak, w kraju, do którego z misją stabilizacyjną polecili ich mężowie. Zresztą misja stabilizacyjna na określenie działań wojennych przynależy właśnie do porządku manipulacji i postprawdy. Eufemizm przekłamuje

rzeczywistość, pozwala uciec od odpowiedzialności, czy jak w wypadku tych kobiet, od lęku. Wojna brzmi złowrogo, misja stabilizacyjna uspokaja, ma w sobie coś cywilizowanego, jasno określa moralny cel – pokój.

Kobiety ukryte, które tylko na chwilę odsłaniają twarz. Kobiety, które, doświadczyły bardzo wiele, ale nie chcą, nie mogą ujawnić swoich sekretów, prawdziwych tęsknot ani powodów, dla których dały się zamknąć w tym zielonym odosobnieniu. Obserwowałam z jaką pogardą mówią o zakwefionych muzułmankach, ich uległości wobec mężczyzn, a widziałam kobiety zanurzone w równie patriarchalnym społeczeństwie. Kobiety poddane agresji, nie tylko biernej, ale jak się okazało, również czynnej, bo „mąż czasem da kuksańca”. Kobiety ukryte za burką kłamstwa¹⁹⁶.

Zaczęłam śledzić, co ujawnia się między słowami: w drobnych gestach, w barwie głosu, szeptach, półuśmiechach. Prawda zielonego garnizonu zostawiła mnóstwo drobnych śladów. Uderzający był też klimat całego spotkania. To były kobiety zamknięte na prowincji. Ich wyobrażenie o świecie kształtowały tabloidy, seriale, powielane uprzedzenia i stereotypy. Rasistowskie, ksenofobiczne poglądy mieszały się z katolicką retoryką o miłości bliźniego, pielgrzymki papieża z „pornolami”, które „chłopcy oglądają dla rozluźnienia”. Demirski i Mańkowski pojechali po materiał interwencyjny o żonach żołnierzy, o niedofinansowaniu polskiej armii, o lęku przed śmiercią, o wykluczeniu i wyobcowaniu. Przywieźli pytania społeczne, egzystencjalne, moralne. W zielonym garnizonie, jak w soczewce, skupiła się polska prowincja, polskie przywary, polskie kompleksy i polska kultura narodowa, która jest wybitnie męska. W „Niesamowitej Słowiańszczyźnie” tak charakteryzuje ją Maria Janion: „W kulturach o dominancie homospołecznej pojawia się pewna prawidłowość, a mianowicie szczególny stosunek do kobiety jako matki. Następuje jej totalne uświęcenie (...). To Matka-Polka i Matka-Ojczyzna”¹⁹⁷. W nagraniu z zielonego garnizonu wyartykułowała się tradycja polskiej martyrologii: kobiety-ofiary, kobiety-matki, kobiety-żony.

Najbardziej fundamentalna, egzystencjalna trwoga pozostała jednak nieobecna. Jakby nie można było patrzeć w jej oblicze, bo jak Meduza, petryfikuje. Kobiety wspomniały tylko, że czasem ktoś wraca w plastikowym worku, ale szybko ucinają temat.

¹⁹⁶ Trzeba tutaj przypomnieć, że pomoc psychologiczna nie była jeszcze w 2002 roku tak rozpowszechniona. Pokutował przesad, że kiedy szukasz pomocy psychologa okazujesz słabość. Zwłaszcza w tak zamkniętym środowisku, kobiety wstydziły się szukać pomocy.

¹⁹⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 272-273.

Wolały fantazjować o egzotycznych podróżach i chorobach, którymi w Iraku można się zarazić. Nagranie przypominało rozrzucone puzzle – wiele barw, wiele fragmentów, które domagają się ułożenia, by wyłonić ukryty w nich kształt.

Po obejrzeniu nagrania bez wahania i zgodnie uznaliśmy, że nie ma sensu odgrywać tej kolacji, ani szukać środków, by wcielić się w konkretne bohaterki. Nie interesowały nas ich zachowania, ale motory wewnętrzne, które tymi zachowaniami kierują. To była kluczowa decyzja, ponieważ oznaczała, że nie zrealizujemy pierwotnego założenia, czyli nie przedstawimy na scenie fragmentów życia konkretnych osób, nie będziemy słowo w słowo cytować naszych bohaterek. Pomimo doświadczenia Demirskiego z Royal Court Theatre, gdzie pracował metodą *verbatim*, nie będziemy reprodukować na scenie autentycznych postaci. Zamiast tego spróbujemy w oparciu o ślady, niedomówienia, rozszyfrować tajemnicę, którą bohaterki ukrywały. Będziemy starali się być jak najbliżej realiów życia rzeczywistych osób, ich języka, ale stworzymy fikcyjne postaci.

Arbitralnie przyznaliśmy sobie prawo do fantazji i interpretacji. Pojawiło się pytanie, czy to nadal będzie teatr dokumentalny? Czy zilustrowanie przyjętych przez bohaterki eskapistycznych strategii byłoby bliższe prawdy niż próba odszyfrowania, jakie wewnętrzne motywacje za nimi stoją? Zdecydowaliśmy się dotrzeć do tych przemilczanych motywów, mając świadomość, że każda interpretacja śladów może okazać się nadużyciem, że interpretując ukazujemy własną perspektywę. Uznaliśmy jednak wspólnie – reżyser, dramaturg i my, aktorki – że warto zaryzykować. Powstały pytania: jak to zrobić, jaką metodą?

3. Zaimprovizuj tajemnicę

Najprostszym rozwiązaniem, które jednak od razu zgodnie odrzuciliśmy, byłoby napisanie przez Demirskiego tekstu w oparciu o nagranie. Chcieliśmy, zwłaszcza my, aktorki, dotrzeć do ukrywanych przez bohaterki treści nie tylko intelektualnie, ale również przez ciało i emocje. Miałyśmy zostać wrzucone w świat rzeczywistych osób, poczuć go i sprawdzić, co ujawni. Celem było odrzucenie „mechanicznego intelektualizmu na rzecz spontaniczności i odwagi”¹⁹⁸. Kluczowy był też aspekt płci, zależało nam, by o kobiecej perspektywie nie pisali znowu mężczyźni. Postanowiliśmy, że przygotujemy serię *improvizacji w ramach postaci*, które miały być narzędziem poznawczym, naszym laboratorium.

¹⁹⁸ D. Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, przeł. T. Szafrński, Myślenice 2014, s. 55.

Na ich podstawie Demirski miał napisać tekst.

Przygotowania do improwizacji przebiegały w kilku etapach. Pierwszym było określenie, kim będą nasze bohaterki. Powinny być syntezą pewnych problemów, zachowując jednak psychologiczne prawdopodobieństwo, tak by w relacjach między nimi mogły zaistnieć konflikty obecne na nagraniach. Skoro stopnie wojskowe mężów przekładały się na relacje między żonami, zasadne było, by jedna z kobiet była żoną wojskowego wyższej rangi. Tak po raz pierwszy pojawiła się Majorowa. Na początku nie wiedziałam o niej nic, poza tym, że jest żoną majora, czyli najniższego rangą oficera.

Drugim etapem było stworzenie pierwszych, szkicowych biografii bohaterek. *Improwizacja w ramach postaci* wymaga zgromadzenia maksimum danych. By być blisko rzeczywistych osób, dane te powinny pochodzić z nagranych wywiadów. Wybieraliśmy intrygujące wątki i dopasowywaliśmy je do poszczególnych postaci. Macierzyństwo i relacje z mężami określiliśmy w pierwszej kolejności. Ostatecznie historia miała rozegrać się między trzema bohaterkami: Zośką, Moniką i Majorową. Zośka – matka jednego dziecka, której mąż wyjechał na misję. Monika – matka trójki dzieci, która boryka się z kłopotami finansowymi. Jej mąż nie został oddelegowany do Iraku, po misji w Kosowie cierpi na syndrom stresu pourazowego. Majorowa – bezdzietna żona majora. Majorowa została Majorową, bezimienną, gdyż tak określały ją kobiety z garnizonu, definiując ją przez rangę jej męża¹⁹⁹. Odebranie imienia było znakiem podporządkowania kobiety, jej uległości i braku niezależności. „Podporządkowany, to ten, który na swoją szkodę przyswoił sobie kategorię grupy dominującej, przez co jest nieświadomy ucisku, któremu podlega. Jest ofiarą przemocy epistemicznej: pozbawiony ekonomicznych i kulturalnych środków niezbędnych do wytworzenia własnych kategorii świadomości. Ma do dyspozycji jedynie interpretację świata i relacji społecznych wytworzonych przez tego, kto rządzi. Jako że jest to jedyna wizja siebie samego i innych, jaką zna, zaczyna wierzyć, że jest ona jedyną możliwą, a zarazem –naturalną”²⁰⁰.

Pomyślałam wtedy o Annie Wojnicew – wdowie po generale z dramatu „Płatonow” Czechowa. Generałowa jest uwięziona na prowincji, niespełniona, samotna, jest zakładniczką wierzycieli zmarłego męża, do głębi melancholijna. Temat wyobcowania wydawał się szczególnie wart zbadania, dlatego Majorowa jest wykluczona, wyobcowana. Jest „inna”, w pewnym sensie „lepsz” – wykształcona, zamożna, ale i „gorsza” – bezdzietna.

¹⁹⁹ Kolejny, uderzający znak określenia tożsamości poprzez relacje z mężczyzną.

²⁰⁰ M. Wróblewska, *Czy podporządkowane mogą mówić? Teoria feministyczna a teoria krytyczna*, [w:] Z. Smolarska, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Warszawa 2017, s. 21.

Majorowa, podobnie jak postaci Czechowa tęskni do swojej Arkadii. Motyw ten również wyłowiliśmy z nagrań. Jedna z żon z nostalgią wspominała garnizon w Szczecinie. Majorowa zatem w Szczecinie miała swoją Moskwę.

Kolejnym etapem przygotowań do improwizacji był wybór przestrzeni. Miała ona być nie tylko tłem, ale jedną z bohaterek, która opowie o bylejakości, zaniedbaniu, braku perspektyw. Miała wywołać w widzu wrażenie, które mieliśmy oglądając nagranie: duszne wrażenie beznadziei, uwięzienia, nie tylko dosłownego, ale także symbolicznego; w niemożności, bezsilności, matni.

Reżyser i dramaturg oglądali kilka mieszkań w secesyjnych dzielnicach Gdańska, zniszczone kamienice mówią wiele o upływie czasu i degradacji mieszkańców. Kiedyś mieszkania świetnie prosperujących gdańskich mieszczan, za PRL-u stały się lokalami komunalnymi. Rozczłonkowane, rozdarte, pokaleczone płytą pilśniową zostały udostępnione przypadkowym lokatorom. Przerwane gzymsy, skute sztukaterie; w zaniedbanych kamienicach była tęsknota za utraconym czasem świetności i smutek rozpadu.

Takie właśnie było mieszkanie na ulicy Politechnicznej. Istotny był amfiladowy układ pokoi, długi korytarz i kuchnia z balkonem. Jeden pokój miał być przeznaczony dla widzów, dwa pozostałe na przestrzeń gry. Lokatorzy mieszkania, okazali się rencistami, którzy w wolnym czasie degustowali najpodlejszej jakości alkohole. Postanowili tymczasowo przeprowadzić się do znajomych i podzielić z nimi zyski z wynajmu. Historia tego mieszkania i jego mieszkańców warta byłaby spektaklu.

Pamiętam dokładnie pierwsze improwizacje w tym mrocznym mieszkaniu. Zaczynaliśmy od oglądania nagrań, żeby usłyszeć język i frazę, którymi posługują się bohaterki. Celem jednak nie było odegranie kobiet, które w sytuacji towarzyskiej opowiadają o sobie, ale obejrzenie ich, kiedy są same, bez kontroli, w swoich lękach i pragnieniach. Pierwszym etapem były zatem improwizacje na temat ich samotności.

Miałam zaszczyt i niebywałe szczęście mieć w czasie studiów zajęcia z Krystianem Lupą²⁰¹. Dzięki tej edukacji poznałam narzędzia, pozwalające budować monolog wewnętrzny, uruchamiać podświadome energie, stanowiące motor działania postaci. Lupa ośmielał i zachęcał do eksperymentów z psychotechniką, jaką jest aktorstwo. Improwizacja była na naszych zajęciach podstawowym sposobem budowania postaci i odkrywania relacji między

²⁰¹ Moim dyplomem byli „Letnicy” Gorkiego w reżyserii Krystiana Lupy, gdzie grałam niespełnioną w sztuce i miłości poetkę Kalerię.

nimi. Wymagała uruchomienia trzech wymienianych przez Stanisławskiego filarów pracy nad rolą tj. ciała, koncentracji, wyobraźni. Wraz z decyzją, że tworzymy nasze postaci ze śladów, wkroczyliśmy w przestrzeń kreacyjną. Wskazówki dokumentalne były punktem startu, ale z każdą improwizacją, postaci karmiły się coraz bardziej naszymi historiami, traumami, lękami i zadawały coraz więcej pytań.

Pierwsza improwizacja badała moją relację z mężem i przyczyny mojej bezdzietności. Właśnie „mojej”, bo poczucie odpowiedzialności za kobiety, które nam zaufały opowiadając o sobie²⁰², wzywało do uczciwości, szczerości i pełnego zaangażowania. Twarz Drugiego zobowiązuje, wzywa do odpowiedzi, czyli odpowiedzialności²⁰³. Levinasowska kategoria „odpowiedzialności za Drugiego”, który ufając nam staje się bezbronny, nie pozwalała zachować dystansu. Etyczny wymiar był nieunikniony, ponieważ staraliśmy się wydobyć na jaw niewidzialne. „Niewidzialność *par excellence* to krzywda. Być *Ja* to umieć zobaczyć krzywdę skrzywdzonego, czyli twarz. (...) Bycie dobrym polega na takim ustawieniu się w bycie, że inny człowiek liczy się bardziej niż ja sam”²⁰⁴. Tym Innym były żony żołnierzy. By stać się pasem transmisyjnym dla ich niewypowiedzianej prawdy, musiałam uczciwie ujawnić niewypowiedzianą prawdę o samej sobie.

Każda improwizacja poruszała intymne tematy. Miałam 27 lat pracując nad tą rolą, nie myślałam o macierzyństwie, nie rozumiałam, czym jest utrata ciąży. Jedna z bohaterek, w zielonym garnizonie wspomniała o poronieniu, dlatego zdecydowaliśmy się, aby było to doświadczenie Majorowej. Okazało się, że praca nad poczuciem straty, otworzyła moją nieukojoną żalobę po śmierci bliskiej osoby. Improwizacje były obciążające psychicznie, a jednocześnie wyzwalające. W V rozdziale pisałam o *katharsis*, jedna z interpretacji tej kategorii, zakłada, że jej uzdrawiająca i oczyszczająca moc działa nie tylko na widzów, ale też na aktorów. Doświadczyłam tego, zmagając się ze stratą Majorowej mogłam przeżywać moją żalobę.

²⁰² Opowiedziały w sposób zawoalowany, jednostronny, starając się ukazać siebie w jak najlepszym świetle, ale zaufały,

²⁰³ „Twarz mówi. Mówi jako ta, która umożliwia wszelki dyskurs i go rozpoczyna. (...) Dyskurs opisuje autentyczną relację z bliźnim a ściślej odpowiedź, odpowiedzialność. (...) Mówienie stanowi fakt, że nie pozostaje po prostu tam, przed twarzą, by ją kontemplować; odpowiadam jej. Mówienie jest sposobem powitania bliźniego; lecz powitać bliźniego znaczy już odpowiadać za niego”. E. Levinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. Bogna Opolska-Kokoszka, [w:] *Teksty filozoficzne. Twarz Innego*, red. B. Baran, T. Gadacz, J. Tischner, Kraków 1985, s.150-151.

²⁰⁴ E. Levinas, *Całość o nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 299.

Praca przebiegała dwutorowo, z jednej strony improwizacje i psychotechnika, z drugiej zdobywanie informacji o realiach życia mojej bohaterki: artykuły w gazetach, filmy dokumentalne etc. Zgodnie z zasadą Stanisławskiego, że to szczegóły karmią wyobraźnię. „Fantazję trzeba wypełnić, nie *jakkolwiek*, nie *w ogóle*, nie *w przybliżeniu* (w sztuce niedopuszczalne jest żadne *jakkolwiek*, *w ogóle* i *w przybliżeniu*), ale we wszystkich szczegółach”²⁰⁵.

Pierwszy blok danych dotyczył warunków życia w garnizonowym zamknięciu: otaczają cię tylko mundurowi, wszyscy się znają i obserwują, ani przez chwilę nie jesteś anonimowy, zależy od pieniędzy i pozycji męża. Drugi blok to kwestie związane z macierzyństwem, utratą ciąży w aspekcie psychicznym i fizycznym. Kolejny to kwestia ryzyka śmierci. Lęk o życie kogoś będącego w zasięgu konfliktu zbrojnego. Nieoczekiwanie te bloki tematyczne zaczęły ze sobą korespondować.

Wszystko zaczęło się od krótkiej wzmianki w gazecie na temat przemocy domowej. Podano tam dane statystyczne dotyczące sprawców przemocy, między innymi ich wykształcenia i profesji. Na szczycie wśród oprawców znaleźli się przedstawiciele służb mundurowych: wojska i policji. Nagle obraz się dopełnił. Majorowa jest ofiarą przemocy, jedna z kobiet w garnizonie wspominała o „kuksańcach od męża”. Kolejne improwizacje tylko to potwierdzały.

Postanowiłam zgłębić temat przemocy domowej i poszukać kontaktu z jej ofiarami. Pojechałam do Fundacji Centrum Praw Kobiet, gdzie działała grupa wsparcia. Rozmowa z panią psycholog prowadzącą taką grupę uświadomiła mi skalę i złożoność zjawiska. Kiedy poprosiłam, by opowiedziała mi o swoich podopiecznych, odmówiła. W pełni to rozumiałam, poprosiłam tylko, żeby zapytała, czy którakolwiek z nich zechce porozmawiać ze mną, choćby anonimowo i telefonicznie. Relacja oprawcy i ofiary często polega na uzależnieniu, wiąże się ze wstydem i poczuciem winy. Po dwóch dniach pani psycholog zadzwoniła, żadna z pań nie zgodziła się na rozmowę ani spotkanie, ale jedna pozwoliła, abym przeczytała fragmenty zapisów jej sesji terapeutycznej. W ten sposób w naszej pracy pojawił się kolejny dokument i kolejna bohaterka.

Zapis był wstrząsający. Jej mąż był policjantem, tak zwanym „szanowanym obywatelem”, mieli dwójkę dzieci, średni status materialny. Nikt z rodziny, bliskich czy sąsiadów nie wiedział, co dzieje się wieczorami w piwnicy niewielkiego domu w jednej

²⁰⁵ K. Stanisławski, *Praca aktora...*, op.cit., s. 131.

z dzielnic Gdańska. Mężczyzna zawodowo stosował przemoc, wiedział, jak ranić by zostawić znikome ślady. Przypalał żonę papierosem, polewał kwasem solnym, zawsze w tym samym miejscu, ukrytym pod bielizną. Często przemoc poprzedzała gwałt. Nie mogłam uwolnić się od opisanych tam obrazów, nie mogłam zrozumieć, dlaczego kobieta nie ucieka. Pisała, że mąż potrafił powiedzieć: za trzy godziny czekam na ciebie w piwnicy i kobieta posłusznie schodziła o umówionej porze do miejsca tortur. Nawet dziś, kiedy przywołuję ten opis drżą mi dłonie, a w ustach pojawia się dziwny metaliczny smak.

Zrobiliśmy improwizację, wtedy powstała scena na balkonie, która weszła do spektaklu. Majorowa usiłowała opowiedzieć, w jaki sposób krzywdzi ją mąż, ale nie była w stanie, wybiegała na balkon i długo rozdierająco krzyczała²⁰⁶. „Krzyk pojawia się, kiedy nie znajdujemy już argumentów lub słów, które mogą nazwać doznania. To krzyk „mówi”, kiedy język ponosi porażkę, kiedy słowa już nie wystarczają, aby wypowiedzieć, to, czego doświadczamy. Krzyk otchłannej samotności, krzyk udręki”²⁰⁷. Proces pracy nad materiałem dokumentalnym był bardzo intensywny. Spędzałyśmy w mieszkaniu na Politechnicznej długie godziny, tracąc często poczucie czasu.

Demirski zaczął pisać ostateczną wersję tekstu. W oczekiwaniu na nią odbyła się ostatnia improwizacja, którą nazwałyśmy „trupią”. Nie pamiętam już, kto wpadł na jej pomysł, jakkolwiek ekscentrycznie to nie zabrzmiało, chciałyśmy „poczuć się martwe”. Pisałam wtedy pracę magisterską na temat motywów tanatologicznych w twórczości Ingmara Bergmana. Pobudzały moją wyobraźnię rytuały dotyczące śmierci, pochówku i obcowania ze zmarłymi przodkami, bo jak pisał L. V. Thomas: „trup jest obecnością, która odsyła do nieobecności”²⁰⁸.

W tym czasie głośne też były performanse Mariny Abramović, między innymi „Czyszczenie lustra” (1995) i „Bałkański barok” (1997). „Czyszczeniu lustra” było performansem video, na którym naga artystka przez półtorej godziny leżała ze szkieletem rozłożonym na swoim ciele i oddechem wprawiała go w ruch²⁰⁹.

Wiadomo było już wtedy, że w spektaklu będziemy wykorzystywać projekcje na ekranie

²⁰⁶ Warto wspomnieć tutaj o reakcji sąsiadów, którzy myśleli, że zamierzam skoczyć z balkonu i potrzebuję pomocy. Po kilku spektaklach, kiedy któryś z sąsiadów chciał mi pomóc, inny uspokajał go, że „to tylko teatr”.

²⁰⁷ M. Marciano, *Oblicze lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa 2013, s. 11.

²⁰⁸ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1980, s. 43.

²⁰⁹ W „Bałkańskim baroku” Abramović przez sześć godzin dziennie, cztery dni siedziała na stercie gnijących krowich kości i szorowała je. „Czyszczenie lustra” miało też wersję, w której artystka czyściła szkielet. W tym performansie kości nie były prawdziwe.

telewizora, że w krótkich filmach pojawią się intymne momenty z życia naszych bohaterów. Reżyser rozważał też emisję fragmentów takiej odrealnionej improwizacji. Zdecydowaliśmy się na nocną improwizację i nagranie jej profesjonalną kamerą, żeby jakość nagrania była odpowiednia. W nagraniu miały wziąć udział Zośka i Majorowa, ponieważ w spektaklu opowiadały o swojej stracie. Majorowa traci dziecko i z powodu psychopatycznych skłonności męża żyje w permanentnym lęku o własne życie. Demirski mówił też, że osią fabularną przedstawienia będzie pogrzeb teściowej Zośki, na który ma przyjechać jej mąż. Pogrzeb członka rodziny uprawniał żołnierzy do przepustki. Zośka przygotowuje stypę i czeka na przyjazd męża. Niestety, mąż spóźnia się na pogrzeb i na stypę, Majorowa i Monika towarzyszą Zośce w coraz bardziej nerwowym oczekiwaniu na powrót jej męża. Nocą przychodzi wiadomość o jego śmierci.

„Trupia” improwizacja miała polegać na nagraniu minimum półgodzinnego bezruchu naszych nagich ciał. Było to zadanie performatywne²¹⁰, a nie aktorskie. Namalowano nam plamy opadowe, zabarwiono skórę na siny kolor. Majorowa leżała na sofie, Zośka na fotelu. Była noc, towarzyszył nam tylko operator, filmował nas w prosektoryjnym świetle. Było to wyjątkowe doświadczenie medytacji nad śmiercią, początkowo w kontekście mojej bohaterki, ale później życiowych doświadczeń i śmiertelnej ludzkiej kondycji w ogóle.

Kiedy reżyser obejrzał nagranie uznał, że nie włączy go do przedstawiania, nie pamiętam już jego motywów, być może było ono zbyt surrealistyczne, a może po prostu nudne. Jednak ta medytacja pracowała we mnie, była bardzo ważnym etapem budowania świata wewnętrznego postaci. Odbył się tam pewien rytuał, a praca nad rolą Majorowej po raz kolejny wykroczyła poza bezpieczne ramy aktorskiego zadania.

Warto podkreślić jeszcze jeden istotny element tego zredukowania do nieruchomego ciała, poczucie bryły w przestrzeni, żywej obecności, która przecież może, biorąc pod uwagę kruchość ludzkiego istnienia, w każdej chwili stać się martwa. Majorowa postawiła mnie twarzą w twarz z ludzką kondycją, „bycia ku śmierci”. Maciej Nowak stworzył nam warunki do eksperymentu, a my wszyscy uczciwie zdecydowaliśmy się spojrzeć w przepaść.

²¹⁰ „Performance nie ma z góry ustalonych założeń; wykorzystuje różne sztuki wizualne, teatr, taniec, muzykę, poezję, film. Wykonywany jest nie w salach teatralnych, ale najczęściej w muzeach i galeriach sztuki. A. Worth określa performance jako kalejdoskopową wypowiedź wielotematyczną”. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op.cit., s. 349. Definicja Pavis jest tylko poglądowa, ponieważ zjawisko performance’u jest bardzo szerokie, a definicji jest wiele. Jon McKenzie pisze, że „performatyka rzuca wyzwanie, by zadawać teoretyczne pytania o status rzeczywistości, o rzeczywiste ciała, realną materię, prawdziwe życie”. J. McKenzie, *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 42.

To właśnie odpowiedzialność wobec kobiet, o których mamy opowiedzieć, odpowiedzialność wobec tematu, który podejmujemy zmusiła nas do przekroczenia bezpiecznych granic. Każdy z nas miał maksymalistyczne podejście i poczucie istotności tej pracy.

Miłość i śmierć, Eros i Thanatos są cielesne, w ciele i przez ciało się realizują. Tematom tanatologicznym oddaliśmy sporo przestrzeni, ale temat erotyczny był też mocno obecny w nagraniach z zielonego garnizonu. Był to erotyzm wyparty, zatem tym bardziej powinien wyartykułować się w naszym spektaklu. Temat cielesności rezonował jeszcze na metapoziomie, dotyczył ucieleśnienia postaci teatralnej, przyzwolenia na opętanie dybukiem czyjś życia. Nigdy nie doświadczyłam fizycznego bólu, który redukuje do cierpienia, ale samo wyobrażenie, wprawiało ciało w wibrację. Czyje ciało? Moje, Magdaleny Boć, która jednak oddaje się wyobrażeniom na temat cierpienia kogoś innego, staje się jak medium dla cudzego bólu. Majorowa powstała z cierpienia anonimowej kobiety, która zaufała mi i podzieliła się opisem swojego bólu, przemocy i gwałtu.

Demirski przyniósł tekst, wszystkie nasze podróże wewnętrzne trzeba było ubrać w powtarzalną formę. Kiedy coś wybierasz, zawsze unicestwiasz wszystkie inne możliwości, dlatego Paweł Demirski miał bardzo trudne zadanie. My, aktorki współtworzyłyśmy postaci, ale stworzenie historii spoczęło na jego barkach. Wiedziałyśmy, że widzowie zobaczą tylko wierzchołek góry lodowej, że to, co najważniejsze jest i pozostanie pod powierzchnią. Zastanawialiśmy się, czy widzowie będą w stanie przeczuć to, czego tutaj nie zobaczą. Ostatni etap tworzenia przedstawienia był bardzo trudny, brakowało już czasu, każda z nas była bardzo rozwibrowana i nadwątłona psychicznie.

Okazało się, że potrzebna będzie jeszcze jedna duża improwizacja, ponieważ trzeba było nagrać fragment stypy, który okazał się niezbędny, by zaznaczyć upływ czasu i doprecyzować fabułę. Pisałam o tym nagraniu we wstępie, przypomnę tylko, że ta improwizacja po raz kolejny kazała mi postawić pytanie o granicę między postacią, a moją tożsamością.

Konieczne było jeszcze nagranie portretów bohaterek. Dostałam fragment tekstu, wywiadu jednej z kobiet i zadanie, żeby tym tekstem zaimprovizować stan wewnętrzny, który kojarzy mi się z moją Majorową. Poprosiłam o nagranie w polu. Była zima i beznadziejnie szary krajobraz wydawał się dobrym tłem.

Wciąż nie było wiadomo, czy powinniśmy grać z „czwartą ścianą”, czyli w tradycyjnej konwencji naturalistycznej i pozostawić widza w roli obserwatora, czy zwracać się bezpośrednio do niego. Warto poczynić uwagę teoretyczną, że te wątpliwości na poziomie

meta, towarzyszą postulowanym przez teatr dokumentalny próbom odnowienia i wzmocnienia więzi łączącej teatr z rzeczywistością i widzem. W europejskim pisaniu dla teatru coraz częściej odchodzi się od dialogu, będącego medium dramatycznego konfliktu i narzędziem komunikacji między postaciami, na rzecz monologu, adresowanego wprost do widza. „Konwencja ta zyskała ogromne znaczenie we współczesnym brytyjskim teatrze dokumentu. Wypowiedzi postaci stają się w nim najbardziej wiarygodnym medium dla osobistych wyznań, które konsolidują więź między sceną a widzami”²¹¹. Doświadczenia Pawła Demirskiego z Royal Court Theatre zaznajomiły go z tą konwencją. Nawet w scenach dwójkowych, dialog rozluźniał się. Przybierał „formę następujących po sobie monologów. Choć inni są obecni, każdy izoluje się we własnym dyskursie i nie może się z niego wyzwolić”²¹². Rozmowa przeistacza się w monologu symultanicznym. „Bowiem dialog raz po raz ześlizguje się w rozważania postaci nad ich własną sytuacją”²¹³. Kiedy niemożliwa jest komunikacja i porozumienie, jesteśmy skazani na monolog.

Ostatecznie w naszym spektaklu balansowałyśmy między konwencjami. Bałyśmy się jednak, że zwrot do widza rozbije skupienie nasze lub widzów. W odróżnieniu od Demirskiego nie znałyśmy tej formy. Nie miałyśmy doświadczenia w takim sposobie grania. Były jeszcze inne wątpliwości. Grałam w spektaklu scenę nagrywania wideo dla męża. Kiedy improwizowaliśmy to nagranie nie mogłam wypowiedzieć słowa²¹⁴, nie wiedziałam, co mogę powiedzieć oprawcy, czułam narastającą niemoc i żal. Podobnie jak w scenie krzyku na balkonie, lęk i bezradność unicestwiają język, słowa się wycofują. „Ludzkie głosy są sonatami, które rozpoczynają się od krzyku. Przechodzą w świergot i gaworzenie. Bywają też białe głosy niepokoju, metaliczny tembr maniaków. Bywają przerażające afonie rozpaczy. Głuchy, niski, osłabiony głos ludzi w depresji”²¹⁵.

²¹¹ M. Borowski, *W poszukiwaniu realności*, Kraków 2006, s. 263.

²¹² J.-P., Sarrazac, *Słownik dramatu...*, op. cit., s. 105.

²¹³ Ibidem, s.105. W rozdziale kolejnym, gdzie przytaczam prawie cały tekst dramatu „Padnij” wyraźnie można znaleźć te momenty. Kiedy odnosimy wrażenie, że bohaterki pozostają w takim pozornym dialogu. Jako przykład przywołam tutaj dialog z 3 aktu, kiedy Monika i Majorowa rozmawiają tuż po otrzymaniu wiadomości o śmierci męża Zośki.

²¹⁴ Sarrazac podkreśla, że we współczesnym teatrze monolog dociera często do granic ciszy. Monosylaby, do których ograniczył się mój monolog, monolog w tej emocjonalnej sytuacji po prostu niemożliwy, monolog połknięty, monolog zaniechany, są właśnie takim dotarciem do granicy. „Monolog staje się słowem nieartykułowanym, fragmentarycznym, konwulsyjnym. Dochodzi w nim do głosu świadomość tych, którzy muszą stawić czoła trapiącym ich problemom i lękom. Ibidem, s. 103.

²¹⁵ P. Quignard, *La Leçon de musique*, [w:] M. Marzano, *Oblicz lęku*, op.cit., s.11.

W tej scenie „bełkotałam tylko/wciąż i wciąż/dalej”²¹⁶, wypowiadałam tylko monosylaby, w końcu pojawiał się skowyt i gest. Odpinałam sukienkę i pokazywałam bliznę na brzuchu (w czasie improwizacji, nie było tam żadnej blizny, później przed każdym spektaklem charakteryzatorka starannie ją malowała). Wyobrażałam sobie, że to jest miejsce oblewane kwasem solnym. Chciałam tym gestem oskarżyć męża, wzbudzić jego współczucie, wykrzyknąć mój ból, żal, krzywdę, a później zaczęłam symulować masturbację, która była bardziej aktem przemocy niż erotyzmu.

Ta ekstremalnie trudna scena, która była niejako odtworzeniem relacji między ofiarą i katem, weszła do spektaklu. Trudno było przewidzieć, czy nie jest zbyt brutalna i intymna, zwłaszcza, że widzowie mieli być bardzo blisko. Technicznie rozwiązywałam to w ten sposób, że ustawiałam kamerę, zamykałam drzwi umożliwiające obserwowanie tego, co dzieje się w ostatnim pokoju. W pokoju byłam sama, a widzowie mogli oglądać na ekranie telewizora, co nagrywam dla męża. Stawali się „mężem”, odbiorcą tego nagrania. Mogli też słyszeć odgłosy zza zamkniętych drzwi, co upewniało ich, że projekcja na ekranie nie jest nagrana wcześniej, ale jest transmisją „na żywo”.

Pierwszy spektakl był dla nas wielkim stresem i kolejnym etapem wyprawy w nieznane.

4. Premiera

Widzowie wchodzą na drugie piętro zaniedbanej secesyjnej kamienicy. Przed drzwiami mieszkania numer 7 pani ubrana w płaszcz i szalik sprawdza bilety. Zimna klatka schodowa to nie foyer teatru, premiera odbywa się w styczniu. Bileterka informuje, że siadać można na dowolnym krzeselku. Krzesła jakby przed chwilą odstawione od stołu, ustawione są w trzy rzędy, bardzo blisko siebie, w ostatnim z trzech pokoi w amfiladzie. Ten układ zdecydował, że wybrano mieszkanie na ulicy Politechnicznej: jeden pokój dla widzów i dwa, w których rozegra się dramat. Długi korytarz i kuchnia z balkonem, gdzie również rozgrywała się jedna ze scen.

Tę scenę, transmitowaną na żywo przez kamerę przemysłową obejrzą widzowie na ekranie telewizora Philips, który stoi w salonie, bardzo dobrze widoczny z ich miejsc. Ale to za chwilę, za mniej więcej 40 minut. Póki co widzowie zaskoczeni są zapachem, który panuje w mieszkaniu. Mieszanina pleśni, bigosu, brudnych wykładzin i dziwnie niepasujących tu perfum. Na korytarzu przy dużym lustrze wieszak, na nim czarne płaszcze,

²¹⁶ P. Celan, *Tybinga styczeń*, [w:] tenże, *Wiersze*, przeł. F. Przybylak, Kraków 1988, s.101.

o ścianę oparte dwa wieńce pogrzebowe. Każdy pokój w innym kolorze, każdy kolor wypłowiły i poszarzały. Pokój widzów kiedyś mógł być w intensywnym oranżu, teraz to raczej brudna pomarańcza. Salon, gdzie stoi czerwona tapicerowana sofa – pod ścianą przodem do widza, dwa fotele do kompletu, niski stolik, popularny za komuny jamnik, przykryty obrusem. Na stole trzy szklanki z czarną herbatą w metalowych uchwytach, sztuczne kwiaty w wazonie, cukiernica i fajansowy pies. Z drugiej strony stolik pod telewizor, przykryty białawym obrusem z poliestrowej koronki. Na nim najcenniejsze w pokoju przedmioty: telewizor marki Philips w szarej obudowie, figurka Najświętszej Marii Panny i czerwony telefon z tarczą. Ściany salonu są w bliżej nieokreślonym kolorze beżowo-morelowym, wiszą na nim oprawione w ramki „święte” obrazy: Jezus w Ogrójcu i zdjęcie Jana Pawła II. Pokój ostatni, gdzie widzowie mogą dostrzec duży zastawiony potrawami stół, ma ściany w kolorze chabrowym. Z tego pokoju dochodzi zapach bigosu i kiszonych ogórków.

Dziesięciu, maksymalnie piętnastu widzów, jeśli zdecydowali się stać przez cały spektakl lub siedzieć na podłodze²¹⁷, przekracza próg i wchodzi w przestrzeń czyjegoś życia, nikt nie zwraca na nich uwagi, nie ma już pani bileterki. Rudowłosa kobieta w czerni siedzi na sofie, popija herbatę. Druga – drobna blondynka w ciemnozielonym szlafroku, krząta się między kuchnią a pokojami. Nietrudno się domyślić, że to ona jest tu gospodynią, u niej jesteśmy z wizytą. Kiedy widzowie zajmą swoje miejsca, a drzwi wejściowe zostaną zamknięte, z łazienki dobiega dźwięk dwa razy spuszczonej wody, pewnie spłuczka nie działa. Z łazienki wychodzi trzecia kobieta, wysoka, uczesana w mały kok, ubrana w szykowną czarną sukienkę. Sprawia wrażenie zamożniejszej niż pozostałe, jest też młodsza od nich. Kobieta wchodzi do salonu, siada na fotelu, tyłem do widza, pilotem włącza telewizor. Na ekranie zamiast serialu czy wiadomości pojawią się migawki z życia bohaterki. Trzy kobiety: ruda – Monika, blondynka – Zośka i kobieta w koku – Majorowa, oglądają je bez emocji. Zaczyna się spektakl, zaczyna się ich historia²¹⁸.

²¹⁷ A prawie zawsze tak było, ponieważ spektakl wzbudził bardzo duże zainteresowanie i kontrowersje. Zdarzało się, że grałyśmy dwa spektakle jednego wieczoru.

²¹⁸ Tytuły kolejnych podrozdziałów przemocy, której doświadcza Majorowa i trójfazowego podziału fabuły na akty. „1. protaza – ekspozycja i zawiązanie wężła dramatycznego; 2. epifaza - zawiązanie i zaciśnięcie wężła dramatycznego; 3. katastrofa i rozwiązanie konfliktu”. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, op.cit. s.30.



Fot. 2. Kolaż kadrów z rejestracji spektaklu „Padnij”

4.1. Akt I – zawiązanie „węzła”

Jako pierwsza na ekranie pojawia się Zośka w czapce i kurtce na tle placu zabaw. Zima. Zośka opowiada o swoim synku:

ZOŚKA

A mój to ma zabawkę, takiego żołnierzyka, no takiego komandosa amerykańskiego z plastiku, w ogóle nigdzie się nie rusza bez niego. Ostatnio to taka sytuacja była komandosowi noga odpadła, to był mały płacz, musiałam naprawiać. A wczoraj znowu druga tragedia, bo ręka się gdzieś zapodziała. No i że nie pójdzie do przedszkola, bo komandos nie ma ręki. Musiałam szukać. A jak wróciłam do domu wszystkie męża buty były wypastowane i postawione pod drzwiami, się mało nie wywalłam.

Przez dłuższą chwilę na ekranie zbliżenie twarzy Zośki, słysząc dzieci bawiące się na placu zabaw. Obraz rozmywa się. Na ekranie pojawia się Monika z rozmazanym makijażem, zmęczona, może pod wpływem alkoholu. Siedzi przy kuchennym stole, je barszcz i mówi do tysego mężczyzny, który siedzi tyłem do widza, domyślamy się, że to mąż Moniki. W tle muzyka z radia, hit Garou. Monika po każdym zdaniu zjada łyżkę barszczu.

MONIKA

No jaki jest Arab? Jak Arab idzie oddać telewizor do naprawy? No jak? Przodem idzie, a baba z tyłu z telewizorem na plecach, żeby się o tą chustę nie potknąć. Sami się o to prosili, żeby ich zaatakować 11 września to szczerze sami, bynajmniej takie wrażenie odniosłam, że sami. Amerykanie to wielki naród, niezwyciężony, a tyłu ludzi niewinnych ucierpiało. Od całego świata się to zaczęło, bo oni cały świat zaatakowali. To znaczy tam się skończył pewien okres w historii, zaczęło się coś nowego, to chyba niezbyt dobrze.

Majorowa cały czas bokiem do widza wpatruje się w ekran, nieruchoma. Co jakiś czas wyciera nos, jakby powstrzymywała łzy. W końcu i ona pojawia się na ekranie. Bohaterka patrzy na siebie obojętnie. Jej film, w odróżnieniu od wcześniejszych, zaczyna się od szerokiego kadru. Bohaterka gdzieś za miastem idzie w czarnym płaszczu błotnistą drogą w kierunku kamery. Wokół ośnieżone pola, zaschłe wysokie trawy. Nagle Majorowa łamie źdźbła trawy, płacze i krzyczy.

MAJOROWA

Chuj, chuj, chuj i chuj.

Po tym wybuchu i rozładowaniu emocji dalej już mówi spokojnie.

MAJOROWA

Bo słowniczki dostali, a chuj po irakijsku to znaczy brat, to znaczy bracie po irakijsku także teraz tylko chuj, chuj i chuj. I jak tak sobie chłopaki żartują to nikogo nie obrażają, bo chuj po irakijsku to jest brat, bracie po irakijsku. Także chuj. A tak w ogóle to wszyscy są braćmi.

Majorowa na ekranie znowu płacze, obraz powoli znika, aż do czerni. Majorowa odwraca się do widza. Jest opanowana, zalotna, w kontraście do samej siebie z nagrania. Zwracając się do konkretnych widzów opowiada mroczną anegdotę o przypadkowej, absurdalnej śmierci dziecka. Ojciec wychylił się przez barierkę, żeby wykadrować zdjęcie Wielkiego Kanionu i nagle zobaczył lecące w przepaść dziecko, które wysunęło się z nosidełka.

MAJOROWA

Ojciec zapamiętał tylko, że podeszwy bucików były białe. I jak pomyślał, że białe, bo dzieciak jeszcze nie umiał chodzić, i jak spojrzal na żonę, to w tym jednym spojrzeniu na nią osiwiał. Także ja mówię, niektórzy to się powinni od razu na czarno farbować.

Włosy Majorowej są pofarbowane na czarno, zatem jej słowa brzmią autoironicznie, prowokacyjnie. Całą historię Majorowa opowiada w tonie lekkim, jakby dystansowała się do tematu albo znajdowała w nim perwersyjną przyjemność. Majorowa odwraca się od widza i kobiety zaczynają rozmawiać między sobą. Widzowie na powrót stają się voyeurystami ukrytymi za „czwartą ścianą”, podglądają życie w tym mieszkaniu. Domyślają się, że ktoś zmarł, kobiety są w czerni, Majorowa wprowadziła temat śmierci, na korytarzu leżą wieńce pogrzebowe.

MONIKA

A mąż Zośki mówi, że tam w Iraku to dziewczyny jak malowane.

ZOŚKA

No, niektóre to naprawdę.

MAJOROWA

I co z tego. 13, 14 lat się to malowanie kończy, za mąż wychodzą.

MONIKA

No, dziecko rok w rok, potem taka Irakijka 30-40 lat babunia.

MAJOROWA

Tutaj przynajmniej możesz sobie pójść do fryzjera, kolor ci jakiś zrobi.

ZOŚKA

Piasek pustyni.

MONIKA

Albo oberżynę. Jak chcę, ale nie muszę.

MAJOROWA

Nie, Ty to nie musisz.

MONIKA

Ja nie muszę się martwić o męża.

MAJOROWA

A ja tam się o męża nie martwię.

MONIKA

Wszystkie tak mówią.

MAJOROWA

A co, ty się nie martwisz, że dom nie skończony.

MONIKA

Wszystkie tak mówią. A w drogerii cała farba do włosów poszła.

MAJOROWA

Albo, że tych, co nie pojechali to do cywila odeślą, bo do Iraku jechać nie chcieli.

MONIKA

Zobaczymy.

MAJOROWA

Zobaczymy.

Majorowa bierze szklankę wychodzi do kuchni. Rozmowa ujawnia konflikt między Moniką i Majorową.

ZOŚKA

Majorowa, zawsze taka, jak lalka. Takie się podobają.

MONIKA

Komu tam się podobają?

ZOŚKA

Takie się właśnie podobają. Trzeba się zbierać. Herbaty nie dopiłaś.

Zośka wstaje, wychodzi. Monika zostaje sama z widzami zaczyna swój monolog. Zwraca się do nich bezpośrednio, jakby brała ich na świadków.

MONIKA

67 lat wcale stara nie była. Ale wiadomo sama, syna nie widziała tyle czasu. Zresztą taki syn pokłócili się sześć lat nie rozmawiali. Po co jej taki syn.

Majorowa wychodzi z łazienki. Dźwięk otwieranych drzwi przerywa Monice, która zrywa się i idzie na korytarz do Majorowej. Proponuje jej jeden ze swoich wieńców. Majorowa odmawia, woli wybrać sama, zgodnie ze swoim gustem. Monika bardzo nalega, jakby chciała zdobyć sympatię Majorowej, jakoś się pojednać po złośliwej rozmowie przy stole. Zaniepokoiła się, że może Majorowa wie coś o zwolnieniach. Chciałaby zjednać sobie przychylność wpływowej osoby, skoro istnieje ryzyko, że jej mąż może zostać zwolniony ze służby. Majorowa zamyka temat wieńców. Monika zastanawia się, czy mąż Zośki przyjedzie na pogrzeb matki w mundurze. Majorowa odpowiada.

MAJOROWA

W galowym. Może nawet Kwaśniewski będzie.

Jak Kwaśniewski.

MAJOROWA

Jak na „pożegnaniu”.

Byłaś na pożegnaniu?

MAJOROWA

Żona majora miałyby nie być?

A podobno na pożegnaniu to Kwaśniewski tak się najadł grochówy i kielbasy.

MAJOROWA

Ja tam dokładnie nie widziałam, czy on się najadł grochówy i kielbasy.

Jak do Kosowa jechali to kielbasy było pod dostatkiem. Dziesięć porcji, czy ile, kto chciał, to dawali. To co, dla Kwaśniewskiego grochówy by zabrakło.

MAJOROWA

Ladny ten wieniec kupiłaś, narodowy taki.

Zośka wychodzi z kuchni idzie do chabrowego pokoju, zaczyna się ubierać. Siada na krześle przy stole, na którym stoją przygotowane na stypę potrawy, zakłada rajstopy. Monika dopytuje, czy Zośka cieszy się, że mąż przyjeżdża, sugeruje, że skoro dostał przepustkę na 72 godziny to będą mogli poszaleć. Zaczyna się rozmowa o seksie. Zośka odpowiada nieśmiało, Monika zadaje bezpośrednie, dosadne pytania. Majorowa jedząc kiszzonego ogórka, dystansuje się do rozmowy, jakby myślała o czymś zupełnie innym. Zośka przyznaje, że teściowa chorowała od dawna, że miała tętniaka, że to niczyja wina. Monika z właściwym sobie brakiem taktu komentuje jej śmierć. Rozmawiają o stypie, potrawach, Majorowa jakby szukała z Zośką porozumienia, nie ustają też groteskowe starania Moniki o zdobycie sympatii żony przełożonego. Zośka ubiera się, zakłada czarną sukienkę. Nagle Majorowa zmienia temat, wychodzi na korytarz.

MAJOROWA

Wiesz co, Zośka ja bym miała do ciebie prośbę. Jak twój przyjedzie, czy ty mogłabyś, wiesz... Chciałam mojemu podać paczkę. A nie zdążyłam na termin, jak można było wysłać. A tak to przynajmniej będę pewna, że bezpiecznie dojedzie.

Majorowa podaje paczkę Zośce. Ona dziwi się, że paczka jest taka lekka. Monika dopytuje o zawartość paczki, Majorowa zmieszana opowiada coś o zupkach instant, witaminach. Nie chce o tym rozmawiać. Zośka w dobrej wierze draży temat.

ZOŚKA

To ty mu kasety nie zapakowałaś?

MAJOROWA

Kasety?

ZOŚKA

Kasetę można było wysłać.

MAJOROWA

Ja mu tam będę kasetę wysłać. Oni tam piętnaście kanałów z pornolami mają, to co ja mu będę kasetę wysłać. Nie, nie. Jak ten z kamerą mógł to ja nie mogła. Jak ja mogłam to on nie mógł to co, to ja się będę prosić, przecież ja się nie będę prosić.

ZOŚKA

Ja mam kamerę. Mój jeszcze za Kosowo kupił, z telewizorem, tam ci ustawię na statywie to sobie nagrasz.

MONIKA

Co mu się będzie nagrywać?

MAJOROWA

Jak to teraz? Teraz mam mu się nagrywać przecież wychodzimy.

Majorowa wychodzi na korytarz po płaszcz.

MONIKA

Ja bym w życiu nie wysłała takiej kasety.

MAJOROWA

Przecież późno jest. Nie będę mu się teraz nagrywać.

MONIKA

Nawet jak do Kosowa wysyłały to ja nie wysyłałam.

ZOŚKA

Ale dlaczego?

MONIKA

Bo to wiesz, nie wiadomo, kto to ogląda potem? Siedzi sobie kadra i przegląda, i co lepsze kawałki sobie zostawia.

ZOŚKA

Ale przecież każdy indywidualnie będzie swoją kasetę dostawać.

MONIKA

Tak? A potem się śmieją, że ten albo inny ma żonę z wąsami.

Monika stuka się w czoło, idzie do łazienki.

ZOŚKA

Postawię ci na statywie.

Zośka wychodzi do chabrowego pokoju. Majorowa już ubrana w płaszcz i szal, trzyma w dłoniach kasetę, którą podała jej Zośka, opiera się o futrynę drzwi i zwraca do widzów.

MAJOROWA

Nikomiu nie powiedziałam, gdzie nas przenoszą, powiedziałam tylko, że przyślę adres jak dojedziemy, nigdy nie przysłałam. W Szczecinie, w Szczecinie to przynajmniej było morze. W Szczecinie, niektóre sklepy, że się bałam wejść, jak zły dzień był, jak niedobrze wyglądałam. A potem... się już nie bałam i niczego się nie wstydziłam. I nie prosiłam męża, wcale go o to nie prosiłam, żeby wysiadł z tego autobusu. Powiedział, że nie pojedzie do Kosowa, że mnie nie zostawi w trzecim miesiącu ciąży, że nie chce, żeby go ominęły narodziny syna. Syna. A przecież wiedział, że albo pojedzie, albo go przeniosą karnie do zielonego garnizonu, niesubordynacja, degradacja. Wszystko bardzo cicho tylko w domu... Narodziny go ominęły, mnie też ominęły.

Majorowa przez chwilę spogląda na widzów. W chabrowym pokoju Zośka podchodzi do stołu, smakuje jedną z potraw. Majorowa idzie do niej. W rozmowie między kobietami wyczuwa się jakąś zażyłość. Majorowa docenia kulinarne talenty Zośki, jest w niej jakaś delikatność, jakby potrzebowała dotyku, przytulenia. Kobiety rozmawiają siedząc przy stole.

ZOŚKA

Wiesz nerwowy, w ogóle nerwusem się tam stał.

MAJOROWA

Dzisiaj na pewno nie będzie nerwowy

ZOŚKA

Wiesz, chciałabym dzisiaj...

MAJOROWA

Co?

Erotyczne pragnienie pozostaje w nieświadomości, kobiety uśmiechają się.

ZOŚKA

Zresztą, co ci będę mówić.

Zośka zawstydzona odchodzi od stołu, idzie w kierunku widza, Majorowa znika w głębi chabrowego pokoju.

ZOŚKA

Przecież na cmentarzu nie będziemy się cieszyć. Na cmentarzu nie... Ja w ogóle nie wiem, czy będziemy się cieszyć. A dzieciak się cieszy, że prezenty od ojca dostanie. No, to co, mam mu zabronić tego cieszenia? A ja nie wiem, co dostanę. Co dostanę? Wszystko jest zrobione, wszystko, jak powinno być. Jak tylko stanie w drzwiach popatrzę na niego, to od razu będę wiedziała wszystko. Mam mu pokazać, że się cieszę, czy w ogóle nic? Co mam powiedzieć? Gdyby nie matka, to wcale by nie wyjeżdżał i wcale by nie wracał teraz. Ona sama tego chciała, jak nas wyrzuciła, bo nas wywaliła na zbity pysk z domu, to co miał robić? Męczył się, głupio mu było, że nie mamy z czego żyć. Zaproponowali mu, żeby pojechał do Niemiec, to pojechał i czyścił kible na polu campingowym. A potem wrócił. No, co miał robić, jak całe życie na gospodarce, a ona mu tę gospodarkę zabrała, to poszedł do wojska. I dobrze, żeby w niemieckich kiblach nie grzebać. I teraz wraca, inaczej by nie wracał.

W korytarzu Monika ubrana w płaszcz, moherowy beret stoi z wieńcami gotowa do wyjścia. Zośka dołącza do niej. Majorowa podaje Zośce płaszcz, pomaga się ubrać.

ZOŚKA

Nie lubię pogrzebów, co dopiero dzisiaj.

MAJOROWA

A ja to, wiesz lubię czasami. Jak byłam mała robiłam sobie rękawiczki, takie z wosku.

MONIKA

Nie parzyło?

MAJOROWA

Pogrzeb, pogrzeb, nie ma się co grzebać!

Zośka wkłada buty, szal, kobiety ruszają. Gaszą światła. Słychać dźwięk przekręcanego w zamku klucza. Widzowie zostają w ciemności pustego mieszkania.

4.2.Akt II – zaciśnięcie „węzła”

W ciemności najpierw słychać dźwięk rozmów, stukanie sztuców, powoli rozjaśnia się obraz na ekranie telewizora. Widzowie śledzą fragmenty stypy. Majorowa wchodzi do pokoju, siada w ciemności, zapala papierosa. Na nagraniu panuje swobodna atmosfera, rozmowa o Iraku, Monika mocno podchmielona, jest duszą towarzystwa.

MONIKA

Nie zwiedzać, co tam zwiedzać. Ale pałace Husajna to bym sobie zobaczyła. Co myślicie? Co? Mój kolega to przysłał żonie zdjęcia, jakie tam są trony, jakie tam są sufity, jakie lustra, jakie marmury. Normalnie szok, autentycznie. A ty Andrzej, jak ze wsi wyjechałeś, to już się zmieniłeś zupełnie!

Monika wychodzi ze stypy, znika z nagrania, wchodzi do pokoju i zauważa Majorową.

MONIKA

Nie przyjechał synek na pogrzeb. Nie wiadomo, czy na stypę przyjedzie poczeka aż goście pójdą i tyle, wstydzi się.

MAJOROWA

Przyjedzie.

MONIKA

Nie dziwię się, że nie chce.

Na pewno chce, oni tam wszyscy chcą.

MONIKA

Na taki pogrzeb, głupio mu.

Nigdzie nie czeka, pociąg się spóźnia i tyle.

MONIKA

Aż tak mu matka nie chorowała.

Tutaj ciągle się spóźniają.

MONIKA

Dopiero jak pojechał.

Ciągle trzeba czekać na zasrany pociąg.

MONIKA

Nic nie powiedział, nawet się nie pożegnał. Jak miał się pożegnać, jak oni sześć lat nie rozmawiają. W Szczecinie się nie spóźniają, w Szczecinie. Szczecin to się nie spóźniają.

MONIKA

Bo go wydziedziczyła z ziemi, to, co miał robić. Albo gospodarka, albo wojsko.

Nikt tam nie wie o co...

MAJOROWA

Przynajmniej zawód ma.

MONIKA

Zawód to on matce sprawił i Zośce teraz. Albo Zośce sprawi dopiero, jak się okaże, że mu się z tego Iraku nie spieszy, bo sobie tam coś lepszego znalazł.

MAJOROWA

Nie musi być nic lepszego, gorsze też dobre.

MONIKA

A co myślisz, że oni tam różańce odmawiają?

Majorowa zapala kolejnego papierosa

MAJOROWA

Jak będzie chciał, to czy w Polsce, czy w Iraku, jak będzie chciał.

MONIKA

Oni tam dyskoteki w Babilonie mają. Tam razem z nimi są Amerykanie, a wśród Amerykanów są też kobiety i dla nich są organizowane dyskoteki. A nasi też mogą pójść poskakać. Tutaj to taki nie chce, bo tańczyć nie umie, a tam z nudów chce. A wiesz, co się z nudów robi. Jak będzie miał ochotę. To na pewno pójdzie.

MAJOROWA

Gwiazdę porno im tam wysłać mieli.

MONIKA

Każda pielęgniarzka to gwiazda w Iraku, jak pojedzie i dupą świeci.

Majorowa wychodzi na balkon, widzimy ją na ekranie telewizora, zamyślona pali papierosa. Przychodzi do niej Zośka, zwierza się, że dzwoniła już kilka razy, poszła nawet na drogę, gdzie zawsze jest zasięg, ale mąż nie odbiera. Zośka usiłuje się pocieszyć, że przecież mąż w podróży, że telefon się mógł rozładować. Majorowa nie podejmuje tematu, między kobietami na balkonie zapada dotkliwe milczenie. Zośka wraca do mieszkania. Monika zaczyna monolog do widzów.

MONIKA

67 lat wcale stara nie była, ale wiadomo sama, syna nie widziała tyle czasu, zresztą taki syn. Sama dom wybudowała, drugi chciała postawić, żyła jak pączek w maśle. Po co jej taki syn? Po ruskim wojsku zostały ukryte w lesie zbiorniki z ropą, z biegiem czasu te zbiorniki zaczęły przeciekać i to wszystko poszło w ziemię, cała ropa. I to ona pierwsza wymyśliła, żeby tę ropę wybierać. Dolki najpierw sama kopala i wyciągała wiaderkiem, a potem to już jej ten syn pomagał i sprzedawali. Cała okolica na tej ruskiej ropie jeździła. No, a potem się pokłócili o coś, czy tam o kogoś. Coś poważnego było, wiadomo pieniądze. A jak już wiedziała, że źle z nią, do mnie się zwróciła, żeby mu oddać do rąk własnych mnie poprosiła. Nie wiem, co jest w środku, ale mogę się domyślać.

Zośka wchodzi z butelkami, sprzęta po stypie w chabrowym pokoju, Monika dopija i dojada resztki ze stołu.

MONIKA

Daj pomogę ci. Że tak się można na stypie.

ZOŚKA

Widać można.

MONIKA

Tyle wypili, żeby dla twojego starczyło.

ZOŚKA

Wystarczy.

MONIKA

A może twój pomyślał, że dla niego nie starczy.

ZOŚKA

Upić to się nie upił, nie pija tam, nie mogą. I nie muszą.

MONIKA

Tak? Myślisz, że nie mają z kim?

ZOŚKA

Przecież tam jest bardzo wysokie ciśnienie. Po dwóch kieliszkach ciśnienie tak skacze, żeby serce nie wytrzymało.

MONIKA

Już tam Amerykanie o nich zadbali, żeby im nie skakało. Ale bilet to im kupili w jedną stronę, może pociągiem tutaj jedzie. Z Kosowa to tydzień jechali, szyszki w gacie z nudów zbierali. Przecież oni tam nawet kawy nie piją, tam jest takie ciśnienie. On już tutaj z ciśnieniem miał

kłopoty. Pamiętam jak mu serce waliło, patrzyłam mu w oczy i słyszałam jak mu to serce wali.

Raz, raz, raz, raz...

MONIKA

Z Kosowa to mam kasetę nagrany, jak w Skopje był, w Dubrownicy, tam spokojniej było.

W Kosowie w zasadzie było spokojnie.

Monika pakuje do torby resztki jedzenia, paluszki chrupki.

ZOŚKA

Nie, jedną kawę z rana to mogą wypić. Jak w dzień jest 40 a w nocy 8 to jedną kawę z rana mogą wypić.

MONIKA

W ogóle gorąco, nikt tam nosa nie wystawia.

ZOŚKA

Boją się przecież...

Monika i Zośka wracają na stypę. W drzwiach mijają się z Majorową.

Majorowa zamyka drzwi na korytarz, wchodzi do chabrowego pokoju, włącza kamerę. Po chwili na ekranie telewizora widzimy, jak ustawia kadr, usiłuje coś powiedzieć, ale głos grzęźnie w gardle, wypowiada tylko monosylaby. Kobieta nie ma odwagi spojrzeć wprost w kamerę. Bezradna jak mała dziewczynka głaszcze się po głowie. Widzowie widzą ją w dalszym planie, na żywo i w zbliżeniu na ekranie telewizora. Nagle Majorowa gwałtownie zamyka drzwi, widzowie zostają w ciemności, teraz obserwują ją tylko na projekcie. Znowu nie jest w stanie nic powiedzieć, nagle zrzuca ze stołu talerze i zaczyna symulować masturbację, patrząc w oczy męża, czyli w obiektyw. Mechaniczne, monotonne ruchy i pojękiwania trwają długo. Twarz jest jakby wycofana, nieobecna. Nagle kobieta zamiera, jej bezruch trwa dłuższą chwilę. Później powoli wstaje, rozpiną sukienkę i do kamery pokazuje rozległą bliznę pod lewą piersią. Na ekranie zapada ciemność. Widzowie przez długą chwilę pozostają w ciemności i ciszy. Kobieta bardzo powoli otwiera drzwi, zbiera talerze, dopina sukienkę. Panuje przejmująca cisza. Majorowa otwiera drzwi na korytarz, pod drzwiami Monika pakuje chrupki, resztki jedzenia ze stypy. Majorowa chowa kasetę do torebki, pudruje twarz.

MONIKA

Jakby mój pojechał do Iraku to i tak bym chodziła do pracy, żeby się z nudów nie wydurniać.

MAJORAOWA

Ja tam się nie nudzę.

MONIKA

Żyjesz z pensji męża to inaczej. Ja to bym dom skończyła, drugi postawiła.

MAJORAOWA

Jeden dla siebie drugi dla męża?

MONIKA

Nie, dla dzieci, żeby były zabezpieczone.

MAJORAOWA

To trzy byś musiała postawić.

MONIKA

Nic nie wiadomo, nic nie wiadomo.

MAJORAOWA

E tam, nie wiadomo.

Majorowa bierze torebkę wraca na stypę. Na ekranie projekcja stypy. Na stole brudne naczynia, opróżnione butelki, ostatni goście żegnają się z Zośką i Moniką. Jedna z pań, już z offu, zauważa, że z Majorową nikt się nie pożegnał. Majorowa śmieje się z tego głośno, nagrany śmiech łączy się ze śmiechem w realnym planie. Majorowa wchodzi do pokoju. Siada na fotelu i opowiada pobudzona.

MAJOROWA

Lewą rękę mu podałam. A wiesz czemu lewej w Iraku nie podają, bo się tam lewą podcierają.

A ja mu podałam do całowania. Wiedział i całował.

MONIKA

Wszyscy już poszli. Nie wiem, co mój powie, zły będzie.

MAJOROWA

A co ma powiedzieć?

MONIKA

Wszyscy już wrócili a ja nie.

MAJOROWA

Telewizje ogląda.

MONIKA

Zostałam, a on tam czeka.

MAJOROWA

Nie czeka.

MONIKA

Zły będzie, nawet nie wiesz.

MAJOROWA /po długiej pauzie/

Wiem.

MONIKA

A co dzieciak jeszcze nie śpi?

MAJOROWA

A ty byś spała?

MONIKA

Spokojnie to nie, ja w ogóle nie mogę spać spokojnie. Zośka to może spać spokojnie.

MAJOROWA

Stał na zakręcie, nikt po niego nie poszedł.

MONIKA

Duży dom, zabezpieczona jest.

MAJOROWA

Chciałam pójść, nie wiem, nie poszłam.

MONIKA

Chciałabym tak nie wiedzieć jak ona, ale teraz nie wiem, może ty, wiesz, jak będzie ta druga tura do Iraku, to może mogłabyś coś u swojego majora.

Monika usiłuje głaskać Majorową po przedramieniu, ona sztywnieje, widać, że dotyk jest dla niej nie do zniesienia.

MAJOROWA

Sto złotych mogę Ci pożyczyć, mam przy sobie.

Majorowa odwraca głowę, wtula się w fotel. Monika zwraca się do widzów.

MONIKA

Samobójca, taki, co idzie z bombą w tłum i się rozsadza to on dostaje jakąś sumę pieniędzy i rodzina jest zabezpieczona do końca życia. On to robi dla rodziny. Poświęca się rodzinie,

jak idzie w tłum z tymi granatami i rodzina jest zabezpieczona. A teraz nic nie wiadomo, nic. Nic nie wiadomo, co będzie za parę miesięcy. Pewnie, że go to Kosowo zmieniło. Wszystkich zmieniło, bardziej nerwowo, zamknięty w sobie, co z tego? Cichy przynajmniej. By tyle nie mówił, że zrobi. Siedzi na nieskończonym dachu, tłucze gwóźdź po gwoździu i będzie tak tłuc. On dach tłucze inni tłuką co innego. Co mi będzie mówił, że w Kosowie, to Oświęcim się chował, że ludzie w wagonach jak bydło. Jak mu kontraktu nie przedłużą to dopiero będzie miał Oświęcim, jego dom wygląda jak barak w Oświęcimiu. Ściany gołe, liszaje już się porobiły, piętra nie ma prawie. Inny za te pieniądze to wszystko by zrobił.

Do pokoju wchodzi Zośka, rozmawiają o synku, który nie chce spać, bo czeka na ojca. Zośka staje w oknie, wpatruje się w noc. Fantazjuje o podróży z mężem, który lubi góry i ogniska. Majorowa wstaje gwałtownie, pyta o wino, idzie do kuchni po butelkę. Monika opowiada o Paryżu, kwaśnych francuskich winach. Twierdzi, że w Polsce jest najlepiej. Majorowa przynosi trzy kieliszki, nalewa dziewczynom. Popijają i marzą, gdzie mogliby stabilizować ich mężowie: na Kanarach, w Egipcie, to by tam można było ich odwiedzić. Nagle dzwoni telefon. Zośka boi się, ale po chwili odbiera. Major telefonuje z dowództwa, chce rozmawiać z żoną.

MAJOROWA

Cisza jest nic nie mówi. Halo, halo! To są właśnie te rozmowy przez telefony satelitarne. Echa jakieś!

MONIKA

Ale 8 sekund trzeba poczekać.

MAJOROWA

Tak samo było w sobotę jak zadzwonił. Najpierw się nie mógł dodzwonić, a potem... Może wiatr linie zerwał?

MONIKA

Jak wiatr zerwał w satelitarnych? Po prostu go rozłączyli.

ZOŚKA

Kto rozłączył?

MONIKA

No, kto? Nie widzisz, że tak się rozpędził w tym rozłączaniu, że się sam rozłączył.

Pan major, rączka, co ma manicure zrobiony naciska przycisk i rozłącza. Taki jak twój musi stać dwie, trzy godziny i go rozłączy.

MAJOROWA

Czasami muszę, wojna jest, tajemnice różne są.

MONIKA

A taki prosty człowiek, co ma robić, jak życie naraża i mniej dostaje od tego, co za biurkiem siedzi.

MAJOROWA

Po to siedzi, żeby ten prosty żołnierz nie musiał życia narażać, po to siedzi.

Przynajmniej maturę normalnie skończyli, a nie tak, matura w trzy miesiące, żeby móc do Iraku pojechać. I co on wie po takiej szkole? No, co on wie?

MONIKA

Jak ktoś siedzi w smarze cały dzień, to wie, co ma robić. A nie tak jak do mojego przyszedł mądry pan major, daje mu wycior i mówi, żeby lufę w BRDM-ie²¹⁹ przeczyścił, a w BRDM-ie nie ma lufy.

MAJOROWA

A, to zależy w którym.

ZOŚKA

Śluchajcie, mnie się wydaje, że jak rozłączyli połączenie, to coś się stało.

MONIKA

Potem się dziwię, że jeden drugiego chłopaka strzelił, jak broń czyścił. Mówię, za ruskich to przynajmniej testament kazali pisać przed poligonem. A teraz widzisz co masz.

MAJOROWA

Co masz?

MONIKA

No, co? Co? Ja może nieprawdę mówię?

MAJOROWA

Śluchaj, może ty już idź do domu, mąż się będzie martwił o ciebie.

MONIKA

Nie będzie.

MAJOROWA

To tym bardziej powinnaś pójść, jak się nie martwi.

MONIKA

Dobrze, ja mogę iść, wcale nie muszę być listonoszem. Ja przyrzekłam jego matce, że oddam do rąk własnych, ale ja nie muszę. Sami sobie oddawajcie. Ile można czekać.

²¹⁹ BRDM – opancerzony samochód rozpoznawczy, zaprojektowany w ZSRR.

Monika wyciąga małą drewnianą szkatułkę. Zośka bierze szkatułkę, odkłada.

ZOŚKA

Ja mu oddam. Może mu w ogóle nie powiedzieli, że on ma przyjechać?

Majorowa przekonuje Zośkę, że na pewno tego dopilnowano, a mąż już jedzie. Przekonuje ją, żeby zadzwonić do dowództwa. Usiłuje ją pocieszać. Monika włącza się do rozmowy.

MONIKA

Jakby tam papież pojechał to wszyscy by wrócili.

ZOŚKA

A co on by tam mógł?

MAJOROWA

Przecież tam jest inne wyznanie, religia inna. Ta cała ich wiara inna, czy tam coś.

MONIKA

A co by nie mógł? A nie widziałaś jak gdzieś tam jest. Jak wszyscy go witają? Chorągiewki, krzyki, płacz jaki jest?

ZOŚKA

W telewizji? Akurat w radiu więcej informacji jest i w gazecie. A w telewizji to jest akurat bardzo mało informacji, same migawki tylko.

MONIKA

Widziałam i bardzo lubię, bardzo lubię.

ZOŚKA

Ja nie mówię, że nie lubię. Patrzę przecież.

MAJOROWA

Ja to tak czasami sobie siedzę przed telewizorem. Myślę, że sobie jakąś historię obejrzę. Tak się oderwę od życia czy coś...A potem tak tylko pstrykam, pstrykam. Budzę się, telewizor piszczy.

ZOŚKA

Ja nie lubię, jak piszczy.

MAJOROWA

Ja też nie lubię.

MONIKA

Wiecie, że mój kiedyś zasnął przed telewizorem z papierosem. Mało chatupy nie spalił.

MAJOROWA

Zośka, a może ty byś do mnie przyszła kiedyś?

ZOŚKA

Mogę przyjść.

MAJOROWA

Duży dom, pusty. Telewizję byśmy sobie pooglądały. Lody byśmy sobie kupiły. Jakie ty lody lubisz najbardziej?

ZOŚKA

Waniliowe najbardziej.

MONIKA

A ja najbardziej calipso.

Dzwonek do drzwi, intensywny, przeciągły dźwięk. Majorowa rusza pierwsza, za nią Zośka i Monika. Gasną światła. Męski głos pyta: *Czy zastałem Rewkowską Zofię?*

4.3.Akt III – katastrofa

Ciemność, odgłos gwałtownych torsji. Na ekranie widzimy Zośkę, wymiotującą w łazience. Powoli zapala się światło. Majorowa z paczką siada na poręczy sofy, Monika w drzwiach między korytarzem a salonem

MAJOROWA

Rozłączyłam, to ja rozłączyłam tę rozmowę. Może chciał, żeby ją uprzedzić, żeby ją przygotować na to, ale usłyszałam jego głos i nie mogłam...

MONIKA

Powiem ci, szczerze ci powiedzieć? Będą ją mieli głęboko gdzieś jak wrócą. Nikt nie będzie mówił, że jej mąż to bohater.

MAJOROWA

Taki chłopaczek został. Taki chłopaczek to potrzebuje ojca.

MONIKA

A co teraz będzie, teraz się kasy nachapie. Po telewizjach, wywiady, prasa, grube pieniądze weźmie. Ja nie mówię, że nie potrzebuje, każdy potrzebuje. Ale teraz to dopiero to ona się napłacie po kwaciarniach. Zobaczysz, jak ona będzie głowę nosić. Nie wrócą życia pieniądze, ale nie wierzę w to. Odszkodowanie weźmie sto pięćdziesiąt tysięcy, sto pięćdziesiąt, mało?

MAJOROWA

Wynoś się.

MONIKA

A co ty myślisz, że jesteś lepsza ode mnie? Że cię będę prosić, błagać, żeby mój wyjechał na drugą turę, że cię będę błagać o to.

MAJOROWA

Wynoś się, kurwo jedna!

MONIKA

O nic cię nie poproszę.

Otwierają się drzwi łazienki, wychodzi zapłakana Zośka. Monika przytula ją, całuje.

MONIKA

Zośka dzwoń. Jak będziesz czegoś potrzebować, wiesz, dzwoń. Pamiętaj ja jestem.

Monika wychodzi. Majorowa siedzi nieruchomo, trzyma paczkę na kolanach. Zośka powoli idzie do sofy.

ZOŚKA

Nie wysłesz?

MAJOROWA

Nie wysłę.

ZOŚKA

Ja go nie wysłałam.

MAJOROWA

Wiem.

Majorowa gwałtownym ruchem zrywa taśmę, którą zaklejony jest karton.

ZOŚKA

Ja go wysłałam, tak mówią, ale to matka go wysłała.

MAJOROWA

Chciałam tylko zobaczyć, jak on dostaje tę paczkę. Jak nią potrząsa, ciekawy co ma w środku. Jak w nią uderza palcami, aż robią się wgłębienia. Może nawet czarne dziury, jak po zgaszonym papierosie. Z daleka to wygląda jak pieprzyki.

Majorowa uchyla karton, zagląda do środka. Wpatruje się.

MAJOROWA

Trzeba nosić długi rękaw nawet w lecie, jak się ma wrażliwą skórę... Poplamioną...

Majorowa rzuca karton obok Zośki, wybiega na balkon. Po chwili słychać jej rozdzierający krzyk. Zośka sięga do kartonu i powoli wyciąga z niego plastikową dmuchaną lalkę. Zaczyna ją nadmuchiwać. Majorowa wraca, staje w drzwiach i mówi.

MAJOROWA

Dlatego chciałam zobaczyć, jak on dostaje tę lalkę. Jak nią rzuca o podłogę, jak ją wkłada między drzwi, jak ją dusi kablem, jak ją przypala. Chociaż jestem pewna, że w końcu by ją nadmuchał, w końcu by ją nadmuchał, rozumiesz. A gdyby nie wrócił.

Zośka wybuchła spazmatycznym szlochem i wciąż próbuje napompować lalkę.

MAJOROWA

Gdyby nie wrócił. Ubrałabym czarną sukienkę, mam w szafie specjalnie na tę okazję i nosiłabym żałobę, przez cały rok. I płakałabym, Boże, jak ja bym płakała. I kupiłabym sobie psa. Chodziłabym z nim na spacer... jak się ma psa, to go trzeba wyprowadzać. Chcesz się położyć?

Zapada ciemność na ekranie, ikoniczne obrazy dokumentujące przemoc wojenną, od pierwszej wojny po współczesność: ranni, wybuchy, rozczłonkowane ciała, uciekające ofiary, egzekucje, obóz pracy etc. Zośka zawinięta w kołdrę wychodzi z chabrowego pokoju, ma zasłoniętą głowę, siada na fotelu i powoli liczy do dwudziestu sześciu. Wstaje, zapala światło w chabrowym pokoju. Projekcja gaśnie, na ekranie widzimy Zośkę, która nagrywa kasetę dla zmarłego męża.

ZOŚKA

Co ja ci mam powiedzieć? Co ja ci mogę powiedzieć? Że w Iraku jest taki zwyczaj, że na urodziny wszyscy wychodzą przed dom i strzelają w powietrze. Ile się taka kula może zatrzymać w powietrzu, trzy tygodnie? Trzy tygodnie tak wisiała? A co zrobię, jak mnie syn zapyta, tak jak mnie ostatnio zapytał: mamo, czemu mnie nie urodziłaś w Ameryce? Jakbyś mnie urodziła w Ameryce, to mielibyśmy lepiej. A ja mu odpowiem: nie martw się, już niedługo u nas będzie Ameryka. Jak tylko wszystko wystabilizują w Iraku, to przyjadą do nas. Wszyscy bardzo chcą, żeby przyjechali. Oni już na pewno wiedzą, co się u nas dzieje, że na wszystko trzeba czekać. I że ty też musiałaś czekać. Przyjadą amerykańskie czołgi i złożą te wszystkie biało-czerwone szlabany i wszystkie poczekalnie: poczekalnie w sądach, poczekalnie w urzędach, poczekalnie w szpitalach. I żeby ja nie musiała czekać na karę śmierci dla tych, co mi przez trzy tygodnie nie powiedzieli, że zginąłeś. I spuszczą bomby na sejm, na pałac prezydencki, na tych wszystkich łapówkarzy, którzy nie pojechali. Nie będziesz się już musiał bać, że jak nie pojedziesz, to ci nie przedłużą kontraktu w polskim wojsku, bo to będzie amerykańskie wojsko i amerykańska demokracja. I flagę też nam zmienią z biało-czerwonej na białą, żeby można było na niej coś napisać. Specjalnie dla ciebie tę flagę zmienią, żeby można było zapisać te wszystkie rzeczy, za które będą cię musieli teraz przeprosić. Twoja matka może też chce cię teraz za coś przeprosić.

Zośka otwiera szkatułkę od teściowej. Wyciąga karteczkę, rozkłada ją i czyta przepis na ciasto z wiśniami. Czyta długo całą recepturę, ze wszystkimi detalami, przepis kończą słowa:

Żeby wiśnie nie opadły na dno, trzeba je obtoczyć w mące, jak śniegową kulę. Po ostygnięciu posypać cukrem pudrem i udekorować bitą śmietaną. Bo lubisz.

Zapada ciemność, rozlega się dźwięki wiadomości telewizyjnych.

4.4. Recepcja

Po spektaklu nie było owacji. Zastanawialiśmy się, czy w ogóle się kłaniać. Byliśmy skonsternowani. Pojedyncze brawa, prawdopodobnie kogoś z realizatorów, ośmieliły widownię. Wyszliśmy do ukłonów. Było coś niezręcznego w oklaskach i dla nas i dla widzów. Postanowiliśmy zrezygnować z ukłonów. Po jakimś czasie jednak widzowie sygnalizowali, że brak ukłonów utrudnia im zamknięcie poruszonych w spektaklu tematów, stwarza niewygodę. Wydawało się, że to pożądaný efekt wytrącenia z oczywistości i zachęta do refleksji. Później jednak, zgodnie z postulatami, że w ukłonach dochodzi do połączenia dobra i zła, kiedy martwi ożywają, a wrogowie podają sobie rękę, kłaniałyśmy się po spektaklu. Obecność widzów dopełniła nasz proces odsłaniania ukrytego, jakby dopiero w nich mogła w pełni zaistnieć poszukiwana przez nas prawda. Wytworzyła się wyjątkowa wspólnota przeżycia. Pamiętam jak przejmująca była cisza, kiedy po scenie nagrywania kasety wychodziłam z chabrowego pokoju, ludzie unikali mojego wzroku. Po spektaklu często ktoś przychodził zwierzyć się, że doświadczył przemocy albo zna kogoś, kto jej doświadcza. Oczywiście to było często w niedomówieniach, czasami bez słów. Zdarzyło się, że pani czekała na mnie przed kamienicą i po prostu się przytuliła. Nie wiedziałam, czy chce utulić mnie, czy swój żal. We wstępie pisałam też o osobie, która sądziła, że namalowana na moim brzuchu blizna jest prawdziwa. Gdy zaprzeczyłam nie chciała przyjąć mojego wyjaśnienia, sądziła, że wstydę się powiedzieć prawdę. Wszystko to świadczyło, jak sugestywny był ten spektakl.

Forma łącząca zwroty do widza i realistyczną konwencję z „czwartą ścianą” przyniosła zaskakujący efekt, a widzowie mieli jeszcze większe poczucie uczestnictwa. Gdziekolwiek nie grałyśmy, zawsze recepcja była pełna emocji, a dyskusje po spektaklach rodziły się spontanicznie. Jakby widzowie chcieli pozostać z nami w tej wspólnocie trudnego ludzkiego losu. Kiedy teraz oglądam rejestrację tego spektaklu i widzę siebie sprzed lat, to wiem, że dziś zagrałabym Majorową z większą świadomością i doświadczeniem. Widzę, jak skromny

jest to spektakl i że ta skromność jest jego siłą. Pozostałe dwa spektakle, które opiszę w kolejnych rozdziałach były zakorzenione w doświadczeniach zebranych w czasie prób do „Padnij”. Nigdy później nie czułam, że współtworzę spektakl w tak znaczącym stopniu. Demokratyczny sposób pracy sprawił, że możliwy był proces współtworzenia, że my aktorki nie byłyśmy środkiem realizacji reżyserskiej wizji, ale wspólnie tę wizję budowałyśmy. Chcieliśmy dać głos wykluczonym, podporządkowanym. Etyczne było zadanie i sposób pracy. Wszystkie nasze improwizacje, które nie znalazły się w spektaklu, zbudowały wewnętrzny świat bohaterek. Dzięki temu nie był to tylko spektakl polityczny i interwencyjny, ale próba wglądu w czyjeś życie.

Byłyśmy z tym przedstawieniem na wielu festiwalach, między innymi w Petersburgu, na Nowej Dramie, gdzie w dyskusji brali udział także twórcy Teatru.doc, który był przecież impulsem do założenia Szybkiego Teatru Miejskiego. Bardzo wzbogacająca to była rozmowa i symboliczna klamra.

Torsten Buchsteiner

Nord-Ost

premiera 28.08.2013

tłumaczenie, reżyseria: Adam Nalepa

Teatr BOTO w ramach Festiwalu i Rezydencji Artystycznej

Sopot Non-Fiction 2013



Fot. 3. Tamara – monolog przed teatrem na Dubrowce, fot. Jurek Bartkowski

II. Nord-Ost

1. Zignorowane ostrzeżenie – Nord-Ost w kontekście wojny w Ukrainie

Polska Agencja Prasowa w dwudziestą rocznicę zamachu terrorystycznego w teatrze na Dubrowce opublikowała artykuł, który analizuje i podsumowuje wiedzę na ten temat w kontekście obecnej sytuacji politycznej i wojny w Ukrainie. Przytaczam obszernie jego fragmenty, aby precyzyjnie nakreślić tło dla tekstu Torstena Buchsteinerja, niemieckiego dramaturga, który za „Nord-Ost” został wyróżniony, między innymi, nagrodą Else-Lasker-Schuler i Galler Autorentage dla najlepszej sztuki niemieckojęzycznej. Poniżej zaznaczam informacje, które także Buchsteiner wplata w dramaturgiczną strukturę tekstu.

„Zamach i szturm na teatr na Dubrowce do dziś kryją tajemnice.

Ekspert: już wtedy Putin pokazał, że nie liczy się z ludzkim życiem”

2022-10-26 PAP

„Zamach na Dubrowce i sposób, w jaki był przeprowadzony szturm, pokazały, że dla Władimira Putina nie liczy się ludzkie życie, życie zakładników – mówi PAP politolog Iwan Priobrażenski. 20 lat temu po szturmie antyterrorystów w moskiewskim teatrze zginęło co najmniej 130 zakładników.

130, to oficjalna liczba podawana przez władze. Według adwokatki Olgi Michajłowej, która powoływała się na akta postępowania karnego, **ofiar było 174**. W chwili ataku terrorystów w moskiewskim teatrze na Dubrowce było **ponad 900** osób, wśród nich 121 dzieci. Dziesięcioro z nich zginęło.

Wczesnym rankiem 26 października w teatrze na moskiewskiej Dubrowce rozpoczął się szturm antyterrorystów z doborowych jednostek Wypieł i Alfa. Do sali koncertowej, w której od trzech dni przebywało ponad 800 zakładników, przetrzymywanych przez uzbrojonych czeczeńskich bojowników, **wpuszczono gaz. Jego skład nie został wówczas ujawniony, chociaż domagali się tego lekarze**, uczestniczący w akcji ratunkowej. Nie jest on także publicznie znany do dzisiaj i pozostaje jedną z wielu tajemnic Federalnej Służby Bezpieczeństwa (FSB), która odpowiadała za całą *operację*.

Świat obiegły wówczas zdjęcia nieprzytomnych ludzi wynoszonych z teatru, a potem przewożonych autobusami (**karetek było zbyt mało**) do szpitali. **Część z nich udławiła się własnymi wymiocinami**. 119 osób zmarło już w szpitalach. Według relacji świadków **lekarze, którzy ratowali nieprzytomnych zakładników, bezskutecznie błagali**, by podano im skład gazu. Jurij Kostanow, adwokat Tatiany Frołowej, której córka Daria zginęła na Dubrowce, mówił w 2012 r.

rosyjskiemu piśmie „New Times”, że lekarze nie od razu zostali dopuszczeni do zakładników wyniesionych z budynku teatru.

*„Myślę, że część ludzi dawała jeszcze oznaki życia. Być może **jeśli zostaliby oni prawidłowo ułożeni**, gdyby w porę wywołać odruch wymiotny, by wyrzucić tę obrzydliwość, to mogliby przeżyć”* – mówił Kostanow. Jego zdaniem FSB antidotum na gaz posiadała, jednak ze względu na „tajność” operacji, nie ujawniła go i nie przekazała medykom.

Lekarze podawali nieprzytomnym ludziom środek nalokson, używany przy zatruciach narkotykami. Według Tatiany Karpowej z organizacji społecznej Nord-Ost w **zamieszaniu niektórzy otrzymali środek dwa razy, inni – w ogóle**. Karpowa, cytowana przez „New Times”, mówiła, że sekcje zwłok w niektórych przypadkach wskazały jako przyczynę śmierci przedawkowanie naloksonu.

Początkowo ogłoszono, że szturm i odbicie zakładników przebiegły „idealnie”, a władze święciły triumf. Potem liczba ofiar zaczęła rosnąć, a wieczorem Putin powiedział w telewizji, że „udało się uratować setki ludzi, ale nie udało się uratować wszystkich”.

Zanim rozpoczął się szturm, przez trzy dni na oczach wszystkich rozgrywał się dramat zakładników. W środę 26 października kilka minut po godz. 21 podczas spektaklu „Nord-Ost” na scenie dubrowskiego teatru pojawiają się uzbrojeni terroryści. Każą aktorom zejść ze sceny, a ich lider **Mowsar Barajew ogłasza, że wszyscy ludzie w teatrze są odtąd zakładnikami. Za każdego zabitego bojownika – zapowiada – rozstrzelamy 10 osób**. Napastnicy rozpoczynają minowanie teatru. **Wzdłuż ścian ustawiają się uzbrojone kobiety w burkach i z ładunkami wybuchowymi, tzw. czarne wdowy**.

Zakładnicy dzwonią do krewnych, na telefony alarmowe. Są przerażeni, proszą o pomoc. Terroryści zachęcają ich do tego. Chcą, by przekazali na zewnątrz ich żądania – wyprowadzenie rosyjskich wojsk z Czeczenii. Od 1999 r. trwa druga wojna czeczeńska.

Atak terrorystyczny odbywa się na ekranach telewizorów. W kolejnych dniach napastnicy sami dzwonią do mediów, w tym do **radia Echo Moskwy (które wkrótce zostaje za to zablokowane)**. Do teatru przyjeżdża ekipa telewizji NTV. Barajew udziela wywiadu brytyjskiemu dziennikarzowi Markowi Franchettiemu. **Do mediów dzwonią także zakładnicy**, relacjonując sytuację wewnątrz teatru i błagając, by nie rozpoczynano szturm. Później szef FSB oceni, że to przejaw „syndromu sztokholmskiego”, mechanizmu psychologicznego, polegającego na tym, że więziona osoba zaczyna współczuć swoim oprawcom i solidaryzować się z nimi.

Terroryści domagają się rozmów z władzami, ale bez reakcji. Ze strony władz i w państwowych mediach słychać głosy, że z terrorystami się nie dyskutuje. Próby dyskusji na ten temat blokowane są w parlamencie. Zakładnicy piszą w tej sprawie list do Putina. Ich krewni próbują organizować mitingi przeciwko wojnie w Czeczenii – działania te zostają przerwane przez milicję.

Do budynku teatru wpuszczani są „społeczni” negocjatorzy – to m.in. deputowani, w tym Asłambek Asłachanow, Josif Kobzon, Irina Chakamada, Borys Niemcow i Grigorij Jawliński, przedstawiciele Czerwonego Krzyża, Lekarzy bez Granic, znany lekarz Leonid Roszal.

Barajew domaga się rozmów z Anną Politkowską, dziennikarką niezależnej „Nowej Gaziety”. Ta pilnie wylatuje z USA i udaje się do Moskwy. Prosto z lotniska jedzie na Dubrowkę. Udaje się jej m.in. wynegocjować dostarczenie soków i wody dla zakładników – wnosi je do środka sama, bo takie jest żądanie terrorystów. W wyniku działań negocjatorów udaje się doprowadzić do uwolnienia partiami kilku grup zakładników, w tym dzieci. Niewielka liczba uwięzionych – kilku aktorów, pracownicy obsługi technicznej, samodzielnie wydostaje się z teatru. Po ucieczce kobiet, które zostały wypuszczone do toalety, **terroryści zabraniają wychodzenia w celu załatwienia potrzeb fizjologicznych. Zakładnicy mają korzystać z podscenia przeznaczonego dla orkiestry.**

Putin zapewniał, że użyty w czasie szturmu gaz był „nieszkodliwy”. Minister zdrowia Jurij Szewczenko 30 października 2002 r. powiedział, że użyto gazu na bazie fentanylu. Brytyjscy badacze z rządowego laboratorium w Salisbury w 2012 r. poinformowali, że w składzie aerozolu były dwa anestetyki – karfentanyl i remifentanyl. Dokładny skład użytego gazu nie został jednak ustalony.

Według oficjalnych informacji decyzja o szturmie zapadła, gdy z wnętrza budynku zaczęły dobiegać odgłosy strzałów, więc szturm miał służyć ratowaniu zakładników. Władze przekonywały również, że użycie gazu miało zapobiec zdetonowaniu materiałów wybuchowych. Gaz jednak nie działał na tyle szybko, by zneutralizować zamachowców – gdy zaczął dostawać się do pomieszczenia mieli wciąż czas na to, by wysadzić teatr. Nie zrobili tego. **Uśpionych terrorystów specnazowcy zabili strzałami w głowę.**

„Nie jest jasne, na co liczyły władze, decydując się na szturm. Według licznych relacji świadków, którzy przeżyli, zakładnicy i terroryści tracili przytomność nie od razu i nic nie stało na przeszkodzie, by napastnicy zareagowali zdetonowaniem bomby” – podawało Radio Swoboda.

„Zastosowanie gazu, który, przypomnę, miał barwę, zapach, był widoczny i nie działał natychmiastowo, nie miał antidotum – prowadziło do sprowokowania reakcji terrorystów. Na szczęście to się nie stało. Śledczy tak właśnie powiedział: „Nigdy się nie dowiemy, dlaczego sali nie wysadzono” – mówił w wywiadzie dla Swobody w 2014 r. przedstawiciel organizacji Nord-Ost Dmitrij Miłowidow. Na spektaklu były dwie jego córki. Jedna z nich – 14-letnia Nina, zginęła.

Pomimo apeli i trwających do dziś starań organizacji społecznych, skupiających poszkodowanych i bliskich ofiar Nord-Ostu, działania służb specjalnych nigdy nie zostały zbadane. Śledztwa w sprawie śmierci zakładników nigdy nie wszczęto.

„Istnieje wersja, która mówi o tym, że władze same mogły być zaangażowane. I jeśli nie same ten atak zorganizowały, to przynajmniej – świadomie do niego dopuściły. Oczywiście ta wersja nigdy nie była oficjalnie badana, do śledztwa parlamentarnego w sprawie Dubrowki nie doszło.

A ci, którzy próbowali się tą sprawą zajmować, mieli dużo problemów lub już nie żyją” – mówił PAP przebywający poza Rosją politolog Iwan Preobrażenski.

„Kolejne pytanie, z którym żyjemy do dzisiaj, to dlaczego tak fatalnie przeprowadzona została operacja antyterrorystyczna. Użyto gazu, którego składu nie podano i do dzisiaj nie ujawniono. W efekcie zginęło 130 osób, a według nieoficjalnych danych – 174. Jeszcze jedna kwestia, to dlaczego władze nie podjęły żadnych prób negocjacji. Chodziło w końcu o życie prawie tysiąca ludzi” – dodaje Priebrażenski.

„Okolo 50 ludzi, większość z nich w kamuflażu, dostała się do centrum Moskwy i wzięła ok. 700 zakładników (w istocie – znacznie więcej; na początku ataku w teatrze miało się znajdować 916 osób, według innych danych – 912 – PAP). Ta grupa była uzbrojona w karabiny Kałasznikowa, granatniki i, jak ustaliły media, mieli oni ze sobą dwie tony plastycznego materiału wybuchowego. To jest znacznie bardziej złożony ładunek niż heksogen. Skąd oni go wzięli?” – mówił w 2002 r. Aleksandr Litwinienko, były pracownik radzieckiego i rosyjskiego wywiadu, który uciekł do Anglii. Litwinienko twierdził, że w 1999 r. FSB zorganizowała w Rosji szereg zamachów, by zrzucić odpowiedzialność na Czeczenów i uzyskać pretekst do wznowienia wojny w Czeczenii. Sam Litwinienko zmarł tragicznie w 2006 r. w wyniku otrucia radioaktywnym polonem, podanym w herbacie. Brytyjskie śledztwo ustaliło, że było to zabójstwo „najprawdopodobniej zatwierdzone przez prezydenta Putina”.

O tym, że władze mogły wiedzieć o planowanym zamachu, pisała także Politkowska, specjalizująca się m.in. w tematach związanych z Czeczenią i mająca z tego powodu licznych wrogów w rosyjskich władzach. Politkowska została zastrzelona na klatce schodowej we własnym domu kilka tygodni przed śmiercią Litwinienki. Zleceniodawcy jej zabójstwa nie zostali schwytani ani ukarani, a jej śmierć, podobnie jak zabójstwa Litwinienki i opozycyjnego polityka Borysa Niemcowa, została uznana za zabójstwo polityczne.

Politkowska dotarła w 2003 r. do niejakiego Chanpaszy Terkibajewa, który był w grupie terrorystów z Dubrowki, lecz miał opuścić teatr przed rozpoczęciem ataku. Utrzymywał również, że ma kontakty w administracji prezydenta. Terkibajew twierdził, że bomby oraz ładunki na „pasach szachidów” nie zawierały prawdziwych materiałów wybuchowych. Nie ustalono, czy Terkibajew był terrorystą czy informatorem FSB. Pół roku po rozmowie z Politkowską mężczyzna zginął w wypadku samochodowym.

„Jeśli w Nord-Oście był taki agent (jak Terkibajew), to znaczy, że władze wiedziały o tym, iż przygotowywany jest zamach” – pisała Politkowska.

„Atak na Dubrowce działał na rękę władzom, w tym sensie, że zwolnił je z absolutnie jakichkolwiek rozmów z kierownictwem Czeczenii. Wszyscy przedstawiciele ruchu niepodległościowego, nawet ci umiarkowani, zostali uznani za terrorystów i temat niepodległości

Czeczeniu został całkowicie zamknięty” – zauważa Preobrażeński.

„Dla władz Czeczeni byli oficjalnie terrorystami jeszcze od rozpoczętej w 1999 r. drugiej wojny czeczeńskiej, ale w rosyjskim społeczeństwie, także wśród elit, było sporo ludzi, którzy wciąż sympatyzowali z ruchem czeczeńskim. Po Dubrowce to stało się niemożliwe. Dubrowka to była tragedia, która dotknęła wszystkich. Więcej żadnych rozmów na temat Czeczenii po prostu nie można było podejmować” – dodaje rozmówca PAP.

Jak ocenia, w trakcie tragicznych wydarzeń na Dubrowce, Putin „pokazał, że nie ma żadnej empatii dla ludzi”. „To było wiadomo już po Kursku (zatonięciu okrętu atomowego w 2000 r. – w wyniku nieudolnej akcji ratowniczej pod wodą zmarło 23 marynarzy, którym udało się przeżyć wybuch; łącznie zginęło wówczas 118 marynarzy – PAP). Wtedy Putin oskarżył żony marynarzy, że ktoś im dał pieniądze za to, że go krytykują” – mówi Priebrażeński.

Już wtedy, jak zaznacza, było jasne, że w każdej takiej sytuacji **nie liczą się ludzie, a realizacja celu**. W przypadku Dubrowki celem było zniszczenie terrorystów, wobec którego **los zakładników był dla władz „bez znaczenia”**.

„Dzisiaj widać dokładnie to samo na Ukrainie – najważniejsze jest osiągnięcie określonego celu, nie ważne jakimi środkami, a życie ludzkie się nie liczy” – podsumowuje Priebrażeński.²²⁰

2. Docudrama

Na okładce zbioru dramatów Buchsteinera widnieje duży odcisk palca, czerwony jakby od krwi. Ten ślad linii papilarnych wiele mówi o dramatopisarstwie autora. „Nord-Ost” zamieszczony w tym tomie, należy do gatunku docudramy. „A docudrama is a film or television show which combines the fields of documentary and drama. One might call a docudrama a non-fiction drama, with a focus on real events and real people presented in a dramatized way. In addition to being filmed, a docudrama can also be written; in written form, the docudrama began to emerge in the latter half of the 20th century in the world of people like Truman Capote and Norman Mailer, with film following suit”²²¹.

Materiałem dokumentalnym, z którego korzystał autor były ogólnodostępne źródła: rozmowy z ocalałymi zakładnikami, reportaże, wywiady, materiały prasowe.

Kiedy Adam Nalepa zaproponował mi rolę w tym spektaklu wiedziałam, że mimo konwencji non-fiction, będzie to praca zupełnie inna, iż przy „Padnij”, ponieważ tekst miał już

²²⁰ <https://www.pap.pl/aktualnosci/news,1462892,zamach-i-szturm-na-teatr-na-dubrowce-do-dzis-kryja-tajemnice-ekspert-juz>

²²¹ <https://www.wisetour.com/what-is-a-docudrama.htm>, [dostęp: 10.03.2023].

ściśle określoną formę. Pod tym względem była to konwencjonalna sytuacja: gotowy tekst dramatu, który mamy zainscenizować. Porażająco niekonwencjonalny był jednak temat, który dotykał najboleśniej rzeczywistości, wstrząsnął całym światem.

Podczas musicalu „Nord-Ost” czeczeńscy terroryści: bojownicy i „czarne wdowy” zajęli teatr. Do masakry doszło jednak nie z powodu bomb, czy zamontowanych przez terrorystów ładunków wybuchowych, ale interwencji rosyjskich służb specjalnych. Atak terrorystyczny w teatrze na Dubrowce był metaforą. W teatrze, miejscu wspólnoty, na rozrywkowym spektaklu (takim gatunkiem jest przecież musical), terroryści, a właściwie, jak mówią o sobie „bojownicy o wolność”, „więźniowie rozpaczy” sięgnęli po ostateczne środki w walce o czeczeńską niepodległość.

Czeczeński terroryzm ma niestety długą historię²²² wynika z trwającego od 1994 roku konfliktu zbrojnego między Federacją Rosyjską a Republiką Czeczenii. Zasadniczym jego źródłem stały się separatystyczne dążenia narodu, który został siłą wcielony w obręb byłego sowieckiego imperium półtora wieku wcześniej. Od tego czasu konflikt rosyjsko-czeczeński, traktowany jest przez Czeczenów jako wojna narodowowyzwoleńcza, a przez Moskwę określany mianem „operacji antyterrorystycznej” (...) obie strony konfliktu chcą za wszelką cenę osiągnąć swoje cele polityczne i militarne, nawet kosztem niestosowania się do norm prawnomiędzynarodowych. O ile Moskwa traktuje „problem czeczeński” jako swoją „wewnętrzną sprawę”, a północnokaukaskich separatystów jak przestępców i terrorystów, z którymi się nie pertraktuje, o tyle bojownicy czeczeńscy dążą do nagłośnienia konfliktu i zwrócenia uwagi społeczności międzynarodowej na toczącą się w ich kraju wojnę, odwołując się nawet do metod zakazanych przez prawo międzynarodowe, w myśl zasady „cel uświęca środki”²²³.

²²² M. Marcinko, *Kwestia terroryzmu w konflikcie rosyjsko-czeczeńskim a prawo międzynarodowe*, [w:] *Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego*, vol. II, A.D. MMIV, <https://europeistyka.uj.edu.pl/documents/3458728/6ae388a1-cb2b-438f-8f00-6a9e63c83354>, [dostęp: 10.03.2023]

²²³ *Ibidem*, s.153

3. Mozaika zdarzeń

Adam Nalepa był nie tylko reżyserem, ale też tłumaczem tekstu, który przełożył na zlecenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy, gdzie miała miejsce jego prapremiera w reżyserii Grażyny Kani. Znał zatem tekst doskonale, zdecydował jednak, że próby rozpoczniemy nie od lektury, a od zbudowania kontekstu, aby poznać źródła czeczeńskiego terroryzmu i zrozumieć, co wydarzyło się w dniach 23-26 października 2002 roku. Oglądaliśmy nagrania rozmów z osobami, które przeżyły zamach, relacje i filmy dokumentalne, dostępne w Internecie²²⁴. Były to nagrane kamerą VHS krótkie wypowiedzi, filmy dokumentalne, a przede wszystkim moment wkroczenia terrorystów zarejestrowany kamerami przemysłowymi. Czy teatr może konkurować z oryginalnymi nagraniami: twarze zakładników, terrorystów, czołgi przed teatrem, wynoszenie rannych, zemdlone lub martwe ciała? Czy opowiadanie o tej tragedii nie będzie emocjonalnym szantażem? Zastanawialiśmy się wspólnie: Justyna Bartoszewicz (Zura), Sylwia Góra-Weber (Olga), ja (Tamara) i reżyser. Wtedy przeczytaliśmy tekst i już pierwsza lektura dała odpowiedź. Nagrania i filmy były opowiadane z perspektywy ofiar, z punktu widzenia zaatakowanej publiczności. W filmach dokumentalnych pojawiali się bojownicy, ale nigdy nie wypowiadali się do kamery. Na temat zamachu mówili tylko raz w ramach krótkiego wywiadu. Deklarowali w nim, że kochają śmierć bardziej niż życie. Poza tym wygłaszali oświadczenia. Można było też bez trudu zdobyć nagrania z kamer w teatrze, które umożliwiły udokumentowanie całego zamachu i pokazywały czeczeńskich terrorystów, ale nie ich prywatność. Bojownicy i czarne wdowy byli anonimowi, kobiety w burkach na wysokości talii były oklejone taśmą, która podtrzymywała ładunki wybuchowe, w dłoni trzymały detonatory.

Torsten Buchsteiner stworzył wielogłos, zróżnicował perspektywy, dał głos tym, którzy milczeli. Tworząc postać Zury pozwolił czarnej wdowie zaprezentować jej motyw i racje. Więcej, pozwolił widzom na współodczuwanie z nią. Poznajemy też perspektywę Rosjanki, która uwielbia musicale; z córką i mężem wybrała się na spektakl. Poznajemy perspektywę lekarki, Łotyszki, wdowy, która jadąc karetką pod teatr dowiaduje się, że w okupowanym budynku jest jej matka i córeczka. Buchsteiner bardzo precyzyjnie ułożył mozaikę punktów widzenia. Znane powszechnie fakty, osadził w biografii swoich bohaterów. Dzięki temu widz spektaklu przeżywa wydarzenia z trzech perspektyw równocześnie.

²²⁴ Godny polecenia jest dokument o zamachu <https://www.youtube.com/watch?v=CggOz1ZW7PE&t=82s>

W fabularnej ramie fakty stają się żywym językiem postaci.

Buchsteiner nie konkuruje ze zdominowanymi przez drastyczne obrazy przekazami medialnymi, ale operuje słowem. Pisze sceniczną partyturę, muzycznie precyzyjną, która ma działać na wyobraźnię, nie tylko poprzez treść, ale też poprzez rytmizację języka. Wykracza poza ramy tradycyjnego paradygmatu dramatycznego opartego na dialogu, tworzy strukturę opartą na monologach i trialogach – forma przerywanych monologów, które wzajemnie się kontekstualizują. Dzięki nim ten sam moment naświetla z perspektywy każdej bohaterki. Buduje trzy odłamki, które jako całość składają się dopiero w odbiorze widzów, bo żadna z bohaterek nie ma dostępu do perspektywy pozostałych. Buchsteiner nie relacjonuje wydarzeń, ale je uobecnia. Nie ilustruje zamachu, ale wrzuca widza w samo centrum akcji.

Ten zabieg nie aspiruje do ukazania obiektywnej prawdy. W nurcie krytycznym podważa możliwość jej istnienia; podważa totalizującą filozofię, która chciałaby taką prawdę głosić. Każda z bohaterek ma swoją „obiektywną” prawdę i... każda się myli. Jednak w zestawieniu ich światopoglądów, opinii, emocji odsłania się wartość trzecia: prawda migotliwa, zasłaniająca się i odsłaniająca, o której pisałam w częściach „*Quid est veritas*” i „*Aletheia*, prawda jako odkrytość”. Wielogłosowość staje się metaforą konfliktu, gdzie dialog nie jest już możliwy, każda ze stron ma bowiem swoją „prawdę”.

Ten tercet perspektyw nie rozmywa etycznego pytania o źródło zła, nie rozmywa winy, nie relatywizuje. Przeciwnie, dobitnie wskazuje sprawcę, jednak bez moralizowania i deklaratywności. Nie formułuje aktu oskarżenia, pozwala by widz ten akt sformułował, a dzięki temu z przestrzeni teatru przeniósł to oskarżenie i refleksje do rzeczywistości, gdzie może przynieść realne skutki.



Fot. 4. Kolaż zdjęć ze spektaklu „Nord-Ost”, reż. Adam Nalepa, fot. Jurek Bartkowski

4. Trzy siostry: Zura, Tamara, Olga

„Żadna literatura nie jest w stanie przewyższyć cynizmem prawdziwego życia”. Takim mottem z Czechowa Buchsteiner opatrzył swój dramat. Bohaterkami Buchsteinerja są:

Zura – 23 lata, laborantka (ur. 1979), Czeczenka,
wdowa po Czeczenie Asłanie

Tamara – 34 lata, internistka (ur. 1968) Łotyszka,
wdowa po Rosjaninie Nikołaju

Olga – 45 lat, księgowka w firmie spedycyjnej (ur. 1957)
Rosjanka, żona Rosjanina Olega

Wdawałoby się, że wszystko je różni: narodowość, wiek, profesja. Co zatem łączy? Braterstwo, a właściwie siostrzeństwo losu kobiet miażdżonych przez zębate koła politycznego systemu. „Wszystko, co wiemy o wojnie, powiedział nam „męski” głos. Wszyscy tkwimy w niewoli „męskich” wyobrażeń i „męskich” doznań wojennych. „Męskich” słów. Kobiety milczą”²²⁵. Swietłana Aleksijewicz pisze we wstępie do „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety”. Ta kobieca perspektywa domaga się odzyskania.

Christina Lamb swoją przejmującą książkę pod tytułem „Our Bodies Their Battlefield. What War Does to Women” rozpoczyna od słów Aishy ofiary przemocy i gwałtu podczas wojny w Bangladeszu w 1971 roku: „We have given our most precious thing and died inside many times, but you won't find our names engraved on any monument or war memorial”²²⁶. Dziennikarka rozmawia z ofiarami gwałtów wojennych z całego świata, jej książka jest zapisem tych relacji. „I am writing a book about rape in war. It's the cheapest weapon known to man. It devastates families and empties villages. It turns young girls into outcasts who wish their lives over when they are hardly begun. It begets children who are daily reminders to their mothers of their ordeal and are often rejected by their community as 'bad blood'. And it's almost always ignored in the history books. (...) Man's discovery that his genitalia could serve as a weapon to generate fear must rank as one of the most important discoveries of prehistoric times along with the use of fire and the first crude stone axe,” concluded the American writer

²²⁵ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2010, s. 9.

²²⁶ Ch. Lamb, *Our Bodies Their Battelfield. What War Does to Women*, London 2020, s. 4.
<https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=0>, [dostęp: 19.03.2023].

Susan Brownmiller in her ground-breaking account of rape, *Against Our Will*, published in 1975²²⁷.

Kiedy piszę te słowa trwa wojna w Ukrainie wywołana przez Federację Rosyjską pod politycznym przywództwem tego samego człowieka, który odpowiedzialny był za atak na Czeczenię. Po wybuchu wojny użyczyłam swojego mieszkania jako schronienia trzem ukraińskim kobietom, gościłam babcię – Cwetę, jej córkę – Julię i wnuczkę – Sofijkę. Przez trzy miesiące mieszkaliśmy razem. Opowiadałam im o spektaklach, które gram, Julia bardzo chciała zobaczyć „Nord-Ost”. Zaprosiłam ją. Nie mówiła po polsku, siedziała w ciemności wśród innych widzów. Kilka tygodni wcześniej Julia z Połtawy widziała bombardowanie, stała w tłumie na peronie dworca, zgubiła walizkę w czasie przesiadki. Do Polski uciekła przed rosyjską inwazją wraz ze swoją matką i córeczką. Teraz była na widowni. Julia z Połtawy płakała przez cały spektakl, nie rozumiała słów, ale czuła wszystko. Julia każdego wieczoru dzwoniła do męża, jeśli nie odebrał albo nie napisał, wychodziła na spacer i długo nie wracała. Drżała o jego życie.

Zura i Tamara – bohaterki naszego spektaklu „Nord-Ost” są wdowami, straciły mężów. Mąż Zury został zastrzelony na froncie przez męża Tamary, mąż Tamary po powrocie z frontu popełnił samobójstwo, mąż Olgi umarł na widowni teatru zatruty gazem. Wspólnota kobiecego losu. Cierpienie nie uszlachetnia, ale rodzi kolejne cierpienie i agresję. Kiedy jesteś bezsilny pozostaje tylko ofiarować to, co ci pozostało – życie.

OLGA

Czuję nienawiść do Czeczenów, a nawet do ich dzieci. Ale wiem, że gdybym straciła nie tylko męża, ale także Maję i Ludmiłę, postąpiłabym tak samo. Tak samo przywiązałabym pod brzuchem bombę i wysadziłabym wszystko w powietrze...

²²⁷ Ibidem, s.16, 22.

5. Monolog, dialog, trialog

„Monolog staje się otwartą przestrzenią słowa poszukującego współzomówcy lub światem zamkniętym niemożliwej komunikacji. (...) dociera do samych granic ciszy lub też rozmywa się w potoku słów, gdzie retoryka coraz częściej ustępuje miejsca muzyczności”²²⁸. Monolog jest podstawą struktury dramaturgicznej „Nord-Ost”, poza nim autor zastosował też monologi symultaniczne – trialogi i krótkie, szybkie dialogi.

Struktura i język są kluczowe w budowaniu relacji z widzem i sposobie jego partycypacji. Są też kluczowe w sposobie grania tego tekstu. Muzyczna analogia jest tu wskazówką, ponieważ aktorki są jak wykonawczynie muzycznej partytury. Jest to partytura słowna, która tworzy również precyzyjną partyturę dla emocji. Dramat podzielony jest na akty, te z kolei na „teksty”, które w akcie pierwszym i trzecim ograniczają się do monologów. W akcie drugim natomiast pojawiają się trialogi i dialogi. Autor numeruje „teksty” i nadaje im podtytuły, które są jak sugestie wykonawcze, analogiczne do tych w partyturze. Poniżej zrekonstruuje ten podział i opiszę krótko jego wykonanie.

6. Partytura słowna i emocjonalna

Teatr BOTO jest kameralną przestrzenią w niewielkiej willi w Sopocie. Na parterze mieści się kawiarnia. Po schodach widzowie wchodzą na piętro, gdzie w skromnej pomalowanej na czarno przestrzeni ustawionych jest sześćdziesiąt krzeseł. Na podłodze pod ścianą, pogrążone w mroku siedzą już ubrane na czarno aktorki. Jedna w długiej sukience – Olga, druga w czapce, spodniach i sportowej bluzie – Zura, trzecia w płaszczu – Tamara. Są na wyciągnięcie ręki, blisko widzów, oddzielają je od nich trzy ustawione na statywach mikrofony. Przy każdym z mikrofonów metronom. To wszystko. Żadnej innej scenografii, żadnych multimediiów.

Kiedy widzowie zajmują miejsca, światło powoli wydobywa z mroku aktorki. Zwracają się do widzów, bardzo rzadko do siebie nawzajem, pogrążone w myślach.

²²⁸ J.-P., Sarrazac, *Słownik dramatu...*, op.cit., s. 103.

6.1. Akt I – WOJNA

TEKST 1: Zura (Śmierć Asłana) – Impro

TEKST 2: Tamara (Powrót Nikołaja) – Impro

TEKST 3: Zura (Na odstrzał) – Impro

TEKST 4: Olga (Podróż Olega) – Impro

TEKST 5: Zura (Audiencja u Barajewa)

TEKST 6: Tamara (Spadek po Nikołaju) – Impro

TEKST 7: Zura (Do Moskwy)

TEKST 8: Olga (Poprzednia noc) – Impro

TEKST 9: Tamara (Poprzednia noc) – Impro

TEKST 10: Zura (Poprzednia noc) – Impro

Akt 1 to szereg monologów, które odsłaniają kluczowe fragmenty biografii bohaterek. Dowiadujemy się kim są, jak radzą sobie z żałobą po stracie mężów. Tylko Olga opowiada o mężu, jakby wciąż jeszcze żył. Widz odnosi wrażenie, że ona jedna nie jest wdową. Zura straciła męża, poroniła dziecko, trafiła do obozu czarnych wdów, gdzie przygotowywano ją do ataku na Dubrowce. Tamara jest lekarką w pogotowiu, ma córeczkę Tanię, a jej mąż Nikołaj, cierpiał na syndrom stresu pourazowego, stacjonował w Urus-Martanie w południowej Czeczenii od początku drugiej wojny czeczeńskiej. Dowiadujemy się, że nie żyje i jak Tamara zмага się z żałobą. Ale nie dowiadujemy się jak zginął, to wyjaśnią dopiero monologi końcowe z aktu 3. Olga opowiada o swoim wręcz sielankowym pożyciu małżeńskim, o pasji do musicali i radości, że wraz z mężem i z młodszą córką – Mają wybiorą się na „Nord-Ost”.

W tej części poza zbudowaniem motywacji, prowadzeniem monologu wewnętrznego postaci, trudność polegała na tym, żeby nie ulegać rytmowi pozostałych bohaterek, każda z nas miała reprezentować inny świat.

Autor dodając w didaskaliach sugestię „impro”, zakłada, że aby w pełni wyrazić sens i emocje możemy improwizować. Na etapie prób rzeczywiście to robiłyśmy, po czym ustalił się zasadniczy tekst, blisko sugestii autora. Zawsze jednak w początkowych monologach miałyśmy margines wolności. W częściach, w których autor nie zaznaczył możliwej improwizacji, struktura była ściśle określona i należało pozostać wiernym tekstowi.

6.2.AKT II – ZAKŁADNICY

- TEKST 11: Olga (Odjazd)
- TEKST 12: Zura (Hala magazynowa)
- TEKST 13: Olga (Deszcz)
- TEKST 14: Tamara (Nocny dyżur)
- TEKST 15: Olga (Ręka Olgi)
- TEKST 16: Zura (Karabin)
- TEKST 17: Olga (Maja tańczy)
- TEKST 18: Tamara (Ręka Piotra)
- TEKST 19: Olga (Ostatni dzwonek)
- TEKST 20: Zura (Początek przedstawienia)

W tym momencie dramatu Zura nakręcała metronom – element ze świata muzyków. W tak minimalistycznej inscenizacji, każdy element nabiera wyjątkowego znaczenia. Metronom symbolizował tykającą bombę, bijące serce, upływający czas. Rytmiczny dźwięk był naszym jedynym akompaniamentem. Każda z bohaterek miała w spektaklu moment, kiedy nastawiała swój metronom, każda w innym rytmie, ujawniając swój rytm wewnętrzny.

- TEKST 21: Zura (Burza nad Moskwą)
- TEKST 22: Olga (Wzięcie zakładników)
- TEKST 23: Tamara (Maszyneria militarna)
- TEKST 24: Olga (Teatr jako twierdza)
- TEKST 25: Trialog 1

przycaczam tutaj fragmenty trialogu, żeby dać wyobrażenie z jaką formą mamy do czynienia.

TAMARA

Jest czwartek, 24 października, pięć minut po północy – Radio „Echo Moskwy“ nadaje live spod Teatru na Dubrowce o akcji wzięcia zakładników. Krótko przed północą rozpoczęły się pertraktacje.

ZURA

Mowsar krzyczy do telefonu, że będzie rozmawiał wyłącznie z politykami.

TAMARA

Porywacze żądają zamiast milicji adekwatnych partnerów do rozmów.

ZURA

Na scenę wchodzi Said i pyta: „Kto jest muzułmaninem?”

OLGA

Kilka osób zgłasza się z wahaniem.

ZURA

A kto z państwa jest obcokrajowcem?

OLGA

Okolo 70 osób podnosi ręce w górę.

TAMARA

Temperatury dzisiaj w nocy spadną poniżej zera.

ZURA

Wszyscy muzułmanie proszę wstać i podejść do przodu.

TAMARA

Wieje lekki wiatr z południowego zachodu.

OLGA

W sumie 30 zakładników zostaje zwolnionych.

TAMARA

Reporterzy informują w dalszym ciągu na żywo z miejsca blokady. Jeżeli ktoś z państwa ma pytania lub informacje, proszę do nas dzwonić.

ZURA

Said notuje nazwiska obcokrajowców.

TAMARA

Radio Echo Moskwy. Telefon: 095-202-92-29.

OLGA

Obydwoje z Olegiem myślimy o tym samym: jak wydostać stąd Maję.

TAMARA

Nagle przed głównym wejściem do teatru pojawia się jakaś kobieta. Jak to możliwe, że przedostała się przed blokadę?

OLGA

Zawsze wydawało mi się, że to wszystko jest tak daleko. Że to nie ma nic wspólnego ze mną. Że to przecież politycy, którzy podejmują decyzje.

TAMARA

FSB i milicja wołają, ale ona nie reaguje. Idzie dalej.

OLGA

A my zawsze myśleliśmy, że tu w Moskwie jesteśmy bezpieczni.

TAMARA

Ona jest chyba pijana! Zatrzymajcie ją! Zatrzymajcie!

OLGA

Przecież to stolica! Przecież we własnej stolicy człowiek powinien być bezpieczny. Putin zawsze mówił, że mamy bezpieczną stolicę.

TAMARA

Otwiera szklane drzwi i wchodzi.

ZURA

Mowsar i Said naradzają się, czy wypuścić obcokrajowców. W końcu oni nie mają nic wspólnego z naszą wojną.

TAMARA

Przecież oni już jej nie wypuszczą!

OLGA

Nagle pojawia się w sali ta kobieta. Trochę się chwieje. Nikt nie wie, skąd się tu wzięła.

ZURA

Kto to jest? Skąd ona się tu wzięła?

OLGA

Co wy tu wyprawiacie, woła do nas. Czy nie widzicie, że to błazen?

ZURA

Wdrapuje się na scenę i pokazuje na Mowsara.

TAMARA

Moja komórka wibruje.

OLGA

Przecież to błazny. Dlaczego nie idziecie po prostu do domu?!

TAMARA

Dzwoni mama.

ZURA

Wszyscy jesteśmy zdezorientowani...

OLGA

Tak, ona ma rację, myślimy, po prostu chodźmy do domu.

TAMARA

Odbieram. Niczego nie słyszę. Tylko jakiś daleki głos, nie należący do mamy.

ZURA

Po prostu ją zastrzel, woła Riswan z balkonu.

OLGA

Pozwólcie jej odejść!

TAMARA

Mamo, możesz ściszyć telewizor?

OLGA

Ta kobieta jest pijana!

TAMARA

Mamo?

OLGA

Pozwólcie jej wyjść!

ZURA

Odważna jesteś.

TAMARA

Nagle słyszę ciche łkanie.

ZURA

Ale dlaczego jej bronisz?

TAMARA

I w tym samym momencie rozumiem, to Tanja!

ZURA

Dadasz zatyka tej pijanej usta.

TAMARA

I rozumiem, gdzie jest.

OLGA

Trzy rzędy przede mną widzę skuloną dziewczynkę, jak telefonuje. Przecież nie wolno nam telefonować.

TAMARA

Tanja, musisz być teraz dzielna. To już długo nie potrwa. Babcia jest z tobą? Tak? To dobrze. Ja jestem całkiem blisko przy was. Słyszysz, już prawie jestem na miejscu. Stoję tu na zewnątrz z karetką, przed samym wejściem. Ja was stamtąd wydostanę. Zrobię wszystko, Tanjeczka, wszystko, wszystko. Powiedz też babci, że was stamtąd wydostanę. Wydostanę was.

OLGA

Na szczęście skończyła już telefonować.

TAMARA

Co się stało, pyta Piotr? Co się stało? Nie rozumiesz? Nikołaj dawno by zrozumiał!

OLGA

Zdejmijcie wasze maski i pokarżcie się, woła kobieta.

ZURA

Dadasz zciąga ją ze sceny i wypycha w kierunku wyjścia. Wynoś się!

TAMARA

Boczne drzwi teatru otwierają się.

OLGA

I widzimy ją na zewnątrz. I te wszystkie niebieskie światła, blokadę, żołnierzy.

TAMARA

Widzę widownię z czerwonymi siedzeniami i zakładników.

ZURA

Nagle Dadasz podnosi kałusznikowa.

TAMARA

I widzę jak jeden zamaskowany podnosi karabin.

OLGA

Odwracam do mnie głowę Maji.

ZURA

Dadasz!

TAMARA

I jak celuje.

OLGA

Zamykam oczy.

TAMARA

I jak naciska spust.

WSZYSTKIE:

Nie!

Triolog wymagał od nas precyzji, szybkiego wchodzenia w tematy aktorskie i pilnowania, by każda z postaci trzymała swój rytm.

TEKST 26: Olga (Kanał dla orkiestry)

TEKST 27: Dialog 1 (Zura & Olga)

TEKST 28: Tamara (Ręka Tamary)

TEKST 29: Triolog 2

/ fragment/

OLGA

Jest piątek, 25-go października, godzina 1:37. Kiedy słyszymy, że przybędzie Roszał, oddychamy z ulgą. On jest pediatrą i reprezentantem Czerwonego Krzyża. Wszyscy go znamy z telewizji.

ZURA

Mowsar mówi, że Roszał zasługuje na zaufanie. Pracował już w Czeczeni. Dadasz i ja mamy go odebrać razem z jego asystentką w foyer.

TAMARA

Zabieramy ze trzy skrzynki z lekarstwami. Tanja wysłała mi sms-a, jest na balkonie. Odpisuję jej, że musi się zachowywać, jakby mnie nie znała. W żadnym wypadku nie może mnie zdradzić.

OLGA

Oleg wygląda na wyczerpanego. Odkąd Maja jest na balkonie, jego bojowość powoli ustępuje. Mówi, że jak stąd wyjdzie, będzie uprawiał więcej sportu.

ZURA

Stoimy z Dadaszem w foyer. Na zewnątrz olbrzymia ilość ruskich wojsk. Ile celowników jest akurat wymierzonych w moje czoło? W moją pierś. W moje oczy.

TAMARA

Droga od blokady do szklanych drzwi w foyer dłuży się w nieskończoność.

ZURA

Wystarczy im tylko nacisnąć spust.

TAMARA

Odbiera nas dwoje uzbrojonych Czeczenów. Ona ma na sobie czador, on welnianą maskę.

ZURA

Pokazać apteczkę i skrzynkę z lekarstwami!

TAMARA

Kobieta ma pas z ładunkiem wybuchowym na brzuchu.

ZURA

Przeszukuję lekarkę. W jej wzroku jest lęk.

TAMARA

W jej wzroku jest podejrzliwość.

ZURA

W porządku, jest czysta.

TEKST 30: Dialog (Olga & Tamara)

TEKST 31: Olga (Zwiastun)

W tym miejscu dramatu wszystkie trzy uruchamiamy metronomy, każdy nadaje inny rytm, powstaje kakofonia, która wprowadza napięcie.

TEKST 32: Zura (W afekcie)

TEKST 33: Olga (Przestrzał)

TEKST 34: Zura (Karetka)

TEKST 35: Tamara (Ocalenie)

TEKST 36: Dialog (Olga & Tamara)

TEKST 37: Olga (W karetkce)

Olga zostaje wywieziona z teatru. Grająca ją aktorka odchodzi na miejsce, gdzie rozpoczynała spektakl, staje pod ścianą. Przy mikrofonach na pierwszym planie zostaje Zura i Tamara.

TEKST 38: Zura (Odzież cywilna)

TEKST 39: Tamara (W pogotowiu)

Dwa poniższe teksty to monologi, które są znakomitą ilustracją tego, co Sarrazac nazywa „potokiem słów”.

TEKST 40: Zura (Gaz) – Impro

Zura decyduje się na ucieczkę, zamroczona gazem, ściąga rzeczy ze zmarłej zakładniczki, ubiera je i jako ocalona z zamachu wychodzi z teatru. Grająca ją aktorka odchodzi pod ścianę, na miejsce, z którego rozpoczynała spektakl. Przy mikrofonie zostaje już tylko Tamara.

TEKST 41: Tamara (Burza nad Czeczenią) – Impro

Monolog Tamary był dla mnie wyzwaniem z kilku powodów. Zaczynam go po długiej pauzie. W czasie monologu Zury stałam nieruchomo, wyobrażałam sobie, że stoję przed budynkiem okupowanego teatru w pełnym napięciu, jak zwierzę, które zamiera z trwogi. Stoję, wiedząc, że szturm oznacza śmierć zakładników, czyli, między innymi, mojej córki i matki. Stoję czekając na eksplozję i modlę się, żeby do niej nie doszło.

Monolog zaczynam od wybuchu agresji na decyzję służb specjalnych, które po wpuszczeniu

gazu czekały aż 45 minut. Każda minuta to większe zagrożenie dla życia zakładników. Prowadzę monolog dwutorowo: relacjonuję sytuację zewnętrzną i ujawniam stan wewnętrzny Tamary. Później „odgrywam” też inne postaci, z którymi rozmawia Tamara, szukając równocześnie wśród rannych córeczki i matki. Kiedy wynoszone są z teatru nieprzytomne dzieci zauważam Tanię. Ten moment zwalnia. Cała zamieniam się w oczekiwanie, czy moja córeczka żyje. Widzę, że jest nieprzytomna, kiedy biorę ją w ramiona, odkrywam, że oddycha. Wszystkie emocje uwalniają się.

Praca nad tym monologiem wymagała dużej sprawności warsztatowej: szybki rytm, zmiana tematów, ale też ogromnego emocjonalnego pobudzenia. Moja bohaterka walczyła o życie swoich najbliższych, otoczona konającymi ludźmi, bezradna wobec wojskowych, którzy nie chcą ujawnić składu toksycznego gazu.

TEKST 42: Tamara (Burza nad Czeczenią) – Impro

45 minut, 45 minut, „Alfa” czeka 45 minut dopiero wtedy szturmują, przez dach, pochylnie, kanalizację. Chcą być całkowicie pewni, że gaz zadziała.

Żeby tylko nikt nie odbezpieczył ładunków.

Żeby nie doszło do eksplozji.

Żebym mogła wydostać Tanię i mamę.

Podstuchuję komunikaty żołnierzy

– Alfa 7 do bazy: Alfa 7 do bazy, jesteśmy na widowni ... słyszycie to? ... Ten gaz jest doskonały ...

Te czeczeńskie ścierwa leżą tu z ich bombami i chrapią! Słyszycie to?

Strzały.

Żeby tylko nikt nie odbezpieczył ładunków.

Żeby nie doszło do eksplozji.

Żebym mogła wydostać Tanię i mamę.

Zasada Alfę brzmi: żadnych jeńców! Likwidują czarne wdowy. Prawo wojenne – bez procesu.

Żeby tylko nikt nie odbezpieczył ładunków.

Żeby nie doszło do eksplozji.

Wreszcie słyszę:

– Wszystkie obecne siły medyczne do głównego wejścia. Żołnierze będą wnosić zakładników.

Biegne, Piotr za mną. Posiłki są niezbędne. Tu są tylko 3 karetki, w każdej miejsce dla jednej rannej osoby. Ale najpierw muszę odnaleźć Tanię.

Szakrassow zagradza nam drogę.

– My będziemy wam wnosić zakładników, a wy tutaj będziecie się nimi opiekować.

Tam jest dalej mnóstwo ładunków wybuchowych. Właśnie je rozbijamy.

Żeby tylko nikt nie odbezpieczył ładunków.

Żeby nie doszło do eksplozji.

Żołnierze wywlekają pierwszych zakładników, układają nieprzytomnych na ziemi, przy temperaturze poniżej zera. Nie widzę Tani, nie widzę mamy.

Na schodach teatru tworzy się stos bezwładnych ludzkich ciał. Przy bocznym wejściu 30, 40 osób na śniegu w strojach wieczorowych i wszyscy na plecach.

– Kłaść ich na boku! Kłaść ich na boku, mówię! Przecież oni się uduszą własnym językiem.

Nie widzę Tani, nie widzę mamy. W ogóle nie widzę żadnych dzieci.

Oficerowie Alfy napęniają strzykawki.

– Co to jest?

– Mamy to podać zakładnikom. Rozkaz z góry.

– Co to jest?!

– Nie wiem, jakiś środek uspokajający.

– Co to jest?!!

– Odtrutka na gaz!

– Tak, ale jaki środek?

– Naloxan

– Naloxan to antynarkotyk! Dlaczego nie zawiadomiliście więcej lekarzy?

– Barajew ma swoich szpicli nawet w policji. Od razu by zrozumieli, co planujemy.

Napęliśmy strzykawki, robimy zastrzyki.

Niektórzy dostają po dwa. Inni ani jednego, większość i tak nie ma pulsu.

Nie widzę Tani, nie ma żadnych dzieci!

– Gdzie są dzieci?! Zaczynajcie wynosić dzieci!

Wreszcie przyjeżdżają inni lekarze, ale to nie są anestezjodolodzy, tylko chirurdzy. A tu nie ma rannych.

Są tylko martwi i nieprzytomni.

Mnóstwo zakładników umiera na krzesłach w teatrze, na schodach albo na podłodze w miejskich autobusach, które mają ich dowozić do szpitali.

– Zaczynajcie wynosić dzieci? Gdzie są dzieci?!

Szakrassow wie, że zmarłe dzieci nie są najlepszą reklamą w gazetach.

Każę je wszystkie przynosić do mnie.

– Tania, Tania, Tanieczka...oddycha? Oddycha.

Powoli światło na pierwszym planie gaśnie, dołączam do Olgi i Zury.

6.3. AKT III – WDOWY

Ten akt to znowu monologi, kierowane do widza.

TEKST 43: Olga (Śmierć Olega)

TEKST 44: Tamara (Odbicie)

TEKST 45: Zura (Męczennica)

TEKST 46: Olga (Rodzina)

TEKST 47: Tamara (Śmierć Nikołaja)

TEKST 48: Zura (Krwawa zemsta)

TEKST 49: Olga (Nienawiść)

OLGA

Czuję nienawiść do Czeczenów, a nawet do ich dzieci. Ale wiem, że gdybym straciła nie tylko męża, ale także Maję i Ludmiłę, postąpiłabym tak samo. Tak samo przywiązałabym pod brzuchem bombę i wysadziłabym wszystko w powietrze...

Po ostatnich słowach Olgi wszystkie powoli wstajemy i idziemy w kierunku widowni. Zatrzymujemy się przy mikrofonach, sięgamy po metronomy, nakręcamy je rytmicznie. Rytm jest niepokojący, nawet złowrogi. Powoli odwracamy się i schodzimy ze sceny. Długą chwilę widzowie zostają z tym rytmem, z tą tykającą bombą, po czym powoli schodzi światło.

Jelena Griemina

Dwóch w twoim domu

przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska

reżyseria: Rudolf Ziolo

premiera 24.08.2014 Teatr Wybrzeże

w ramach Festiwalu Literacki Sopot 2014

Magdalena Boć, Grzegorz Gzyl, Piotr Łukawski, Jakub Mróz



Fot. 5. „Dwóch w twoim domu”, Olga i Uładzimir Niaklajeu tańczą, fot. Renata Dąbrowska

III. BIAŁORUŚ JEST ZBIOROWĄ CELĄ

„Białoruś jest zbiorową celą”²²⁹ pod takim tytułem ukazał się wywiad, którego udzieliłam w związku z premierą „Dwóch w twoim domu”. Niech posłuży za wstęp do opisu kolejnego spektaklu dokumentalnego, w którym brałam udział.

18.08.2014

z Magdaleną Boć, kreującą postać Olgi w spektaklu „Dwóch w twoim domu”, rozmawia Martyna Wielewska

24 sierpnia zobaczymy sztukę pt. „Dwóch w twoim domu” w reżyserii Rudolfa Ziolo. Autorka tekstu, Jelena Griemina, właściwie dokumentuje brutalne fakty z życia politycznego na Białorusi.

Magdalena Boć: W grudniu 2010 roku po sfałszowanych wyborach prezydenckich na Białorusi odbyła się wielotysięczna demonstracja. W odwecie aresztowano niemal wszystkich kontrkandydatów Łukaszenki. Jednym z nich był Władimir Nieklajew, pisarz i polityk. Został pobity, później porwany ze szpitala i przetrzymywany w izolatce śledczej KGB, ostatecznie skazany na areszt domowy. Właśnie w tym czasie, kiedy miejsce schronienia i intymności staje się swoją antytezą – przestrzenią represji i obcości, sytuuje akcję dramatu Jelena Griemina.

Więc to sztuka – reportaż?

Magdalena Boć: Poruszamy się w domenie teatru non-fiction, autorka współtworzy moskiewski Teatr doc., tekst powstał w oparciu o wywiady z Uładzimirem Niaklajeu i jego żoną, Olgą. Teatr dokumentalny operuje wieloma gatunkami, od rekonstrukcji, reportażu po political fiction, konsekwentnie będąc przestrzenią eksperymentu, który poszukuje najpełniejszej formy dla podejmowanego tematu. W tym duchu pracujemy z Rudolfem Ziolo nad tekstem Grieminy. Czy lepiej jest wygłosić monolog o zamknięciu w ciasnym mieszkaniu, czy pokazać cztery osoby zamknięte w M2 jak zwierzęta obcych gatunków, skazane na wspólne bycie w klatce. Griemina wybiera tę drugą możliwość. Dom potwornieje w więzieniu, torturą staje się dźwięk spuszczonej w toalecie wody, zapach spoconego ciała. Dwie ofiary, dwoje katów w zamknięciu, role rozdane przez system. „Dwóch w twoim domu” można czytać jako metaforę sytuacji całej Białorusi. „Dzisiejszą decyzją sąd przeniósł mnie z karceru do ogólnej celi, w której żyją wszyscy Białorusini” – powiedział Nieklajew odzyskawszy wolność. Metaforę, która nie może stracić ostrości konkretności, bo przecież jeden z kandydatów w wyborach 2010 wciąż odbywa karę sześciu lat kolonii karnej. Represje trwają.

²²⁹ <https://www.teatrwybrzeze.pl/aktualnosci/przed-prapremiera-dwoch-w-twoim-domu---wywiad-z-magdalena-boc>, [dostęp: 27.03.2023].

Nieklajew to wzorcowy przykład jednostki walczącej przeciw opresyjnej władzy. Ale u boku ma żonę Olę, postać, której jesteście odtwórczynią.

Magdalena Boć: Olga na własne życzenie angażuje się w polityczne działania, ale powodem „własnego” życzenia jest obce zagrożenie. A zagrożone jest życie ukochanego człowieka! Prywatne miesza się z politycznym. Olga walcząc o męża, walczy z reżimem, znosi kolejne rewizje i upokorzenia przesłuchań.

Czyli materiały prasowe są bazą do pracy nad tą rolą?

Magdalena Boć: Stanowią tylko faktograficzny punkt wyjścia. Nie rekonstruujemy wydarzeń, nie szukamy fizycznego podobieństwa, skupiamy się na mentalnym pejzażu. Najtrudniejsze jest w tej pracy znalezienie w sobie poczucia zniewolenia, którego doświadcza człowiek żyjący w dyktaturze. Ono jest „wdrukowane” w postaci zwierzęcej czujności, nieufności, lęku. Reżyser, który żył w PRLu, studiował w Petersburgu (wtedy Leningradzie) jest naszym przewodnikiem, ale do poduszki czytam też m.in. eseje Herty Müller i oddycham z ulgą, że żyję w wolnym kraju. Ta ulga jest czymś naturalnym, bo ominęło mnie doświadczenie komunizmu. Ale jest też czymś wstydlivym, bo uzmysławia jak łatwo popaść w ślepotę obojętności. Teatr dokumentalny jest jak reflektor nakierowany na to, czego wolelibyśmy nie widzieć.

1. Olga i Uładzimir Niaklajeu na widowni

Udzielając wywiadu, nie przewidziałabym nigdy, że dane mi będzie poznać osobiście Uładzimira Niaklajeu i Olę Niaklajeu i do dziś być z nimi w stałym kontakcie. Było to jedno z najwspanialszych przeżyć, wykraczających poza teatr, choć możliwych jedynie w teatrze. Osoby, które gramy siedzą na widowni. Ludzie o wyjątkowej moralnej sile, będący inspiracją dla demokratycznej opozycji na Białorusi, będący inspiracją dla walczących z każdym reżimem. Ludzie, którzy tylko dzięki wstawiennictwu międzynarodowej społeczności nie zostali skazani na kolonię karną, a może nawet zamordowani, siedzą na widowni i oglądają historię swojego uwięzienia. Uładzimir Niaklajeu jest działaczem społeczno-politycznym, ale przede wszystkim poetą i prozaikiem, artystą. Jego żona uratowała mu życie, kiedy zaginął porwany przed KGB, uruchamiając między innymi narodową opinię publiczną, alarmując środowiska dziennikarskie, polityczne i literackie na całym świecie.

Przytaczam poniżej reakcje polityków i twórców, aby przypomnieć jak silne to wzburzenie wywołało to zdarzenie.

- 19 grudnia Przewodniczący Parlamentu Europejskiego prof. Jerzy Buzek w szczególnie ostrych słowach potępił pobicie Uładzimira Niaklajewa: *Ten tchórzliwy atak na bezbronnego kandydata na Prezydenta Białorusi jest skandaliczny i haniebny. Jestem w szoku po tym, jak dowiedziałem się z zeznań świadków podanych przez media, że Pan Uładzimir Niaklajeu został pobity przez siły policyjne. Tego typu zachowanie jest nie do zaakceptowania dla społeczności międzynarodowej. Żądam od Prezydenta Łukaszenki, by natychmiast powstrzymał wszystkie siły policyjne od wykonywania tego rodzaju działań i ukarał wszystkich za to odpowiedzialnych. Ten incydent stawia w najgorszym możliwym świetle wybory prezydenckie przeprowadzone dziś na Białorusi. Obywatele Białorusi zasługują na demokratyczne państwo. Wyrażam głęboki szacunek dla wszystkich tych, którzy prowadzą pokojową walkę, by to urzeczywistnić, jak Pan Niaklajeu. Życzę mu szybkiego powrotu do pełni zdrowia.*
- 20 grudnia Białoruski PEN Club wydał oświadczenie, w którym *ostro potępił* przemoc wobec Uładzimira Niaklajewa, zażądał niezwłocznego wyjaśnienia jego losu, okazania mu wszechstronnej pomocy lekarskiej, a także zbadania okoliczności jego pobicia i porwania;
- 20 grudnia Polski PEN Club wydał oświadczenie, w którym nazwał wydarzenia 19 grudnia w Mińsku mianem *bestialstwa* i zaapelował do władz Białorusi *o bezzwłoczne uwolnienie poety i zapewnienie mu opieki medycznej*, a także *o wstrzymanie brutalnych represji wobec działaczy i wyborców opozycji oraz dziennikarzy i o zagwarantowanie swobód obywatelskich w imię ideałów Międzynarodowej Karty PEN*;
- 23 grudnia białoruscy pisarze: Walancin Akudowicz, Swiatłana Aleksijewicz, Uładzimir Arłou, Natalla Babina, Ryhor Baradulin, Hienadz Buraukin, Lawon Wolski, Anatol Wiarcinski, Nił Hilewicz, Andrej Dyńko, Siarhiej Zakonnikau, Wiktar Kazko, Alaksandr Paszkiewicz, Barys Piatrowicz, Akaksandr Razanau, Michał Skobła i Andrej Chadanowicz, we wspólnym oświadczeniu opublikowanym w gazecie „Nasza Niwa”, zażądali od władz Białorusi, by zapewniły Uładzimirowi Niaklajeuowi pomoc medyczną i niezwłocznie go uwolniły: *jesteśmy głęboko oburzeni brutalnym pobiciem i aresztowaniem naszego kolegi, wybitnego poety, lidera kampanii społecznej „Mów prawdę!”, kandydata na urząd Prezydenta Białorusi Uładzimira Niaklajewa (...)* *W tej chwili chodzi o uratowanie jego życia. Uładzimir Niaklajeu powinien znajdować się nie w izolatce śledczej, a w szpitalu, pod ścisłą opieką lekarzy*;
- 23 grudnia Ukraińskie Centrum Międzynarodowego PEN-Clubu z *oburzeniem przyjęło fakt pobicia i zatrzymania przez białoruskie władze znanego poety Uładzimira Niaklajewa*, a także wezwało białoruskie władze do *wstrzymania brutalnych represji i zagwarantowania wolności obywatelskich wszystkim działaczom opozycji, dziennikarzom i wyborcom*;

- 23 grudnia wybitny rosyjski poeta Jewgienij Jewtuszenko zwrócił się poprzez rosyjską telewizję z apelem do białoruskich władz: *prawie, ledwo-ledwo co nie zabili jednego z najlepszych białoruskich poetów. Chce się po prostu krzyczeć, by mnie usłyszeli. By wszyscy niewinni ludzie, którzy byli zatrzymani w Mińsku, byli uwolnieni. I, oczywiście, Niaklajeu powinien być złączony ze swoją rodziną, ze swym narodem, z literaturą;*
- 26 grudnia rosyjscy pisarze: Andriej Bitow, Boris Wasiljew, Aleksandr Gelman, Wiktor Jerofiejew, Leonid Żukowicki, Kiriłł Kowoldży, Walerij Popow, Eduard Uspienski, Siergiej Fiłatow zażądali od władz Białorusi natychmiastowego uwolnienia Uładzimira Nieklajeua i zatrzymania represji wobec opozycji: *Jesteśmy oburzeni tym, co stało się w nocy po wyborach prezydenta Republiki Białorusi (...) Szczególną trwogę budzi w nas los jednego z najwybitniejszych pisarzy, znanego działacza społecznego Republiki Białorusi – Uładzimira Niaklajeua (...) Takie obchodzenie się z pisarzem nie może nie wywoływać niepokoju rosyjskiego i światowego społeczeństwa;*
- 27 grudnia Narodowy Związek Pisarzy Ukrainy w ostrych słowach potępił władze Białorusi w związku z represjami wobec Niaklajeua: *bezprecedensowa w brutalności akcja przeciwko naszemu koledze, pisarzowi i działaczowi społecznemu, którego jedyną bronią było słowo, wzbudziła w nas jednoznaczny reakcję odrzucenia i potępienia (...) Dyktatura panująca w bratniej Białorusi szesnaście lat, jest skazana. Jej liderów czeka los zbrodniczych dyktatorów, którzy doczekali się sprawiedliwej kary ludu²³⁰.*

²³⁰ https://pl.wikipedia.org/wiki/U%C5%82adimir_Niaklajeu, [dostęp: 30.03.2023].

2. Research Teatru.doc. Mińsk 2011

W kwietniu 2015 roku Uładzimir i Olga przylecieli do Gdańska, żeby spotkać się z Lechem Wałęsą na prywatnej rozmowie, odwiedzić Europejskie Centrum Solidarności i promować wydaną właśnie w Polsce powieść Niaklajeu „Automat z wodą gazowaną z syropem lub bez. Powieść mińska”²³¹. 13 kwietnia po obiedzie z reżyserem Rudolfem Ziolo, Grzegorzem Gzyłem – odtwórcą roli Uładzimira i ze mną, małżeństwo Niaklajeu obejrzało spektakl „Dwóch w twoim domu”. Nie mogli uczestniczyć w prapremierze, która miała miejsce w Moskiewskim Teatrze.doc. Nie otrzymali wizy umożliwiającej wjazd do Federacji Rosyjskiej.

W sztuce wykorzystano materiały dokumentalne, zebrane w Mińsku latem 2011 roku przez Jekaterinę Bondarienko, Tałgata Batałowa, Aleksandra Rodionowa, którzy na trzy dni zamieszkali z Olgą i Uładzimirem, rozmawiali z nimi, ale przede wszystkim starali się wczuć w sytuację aresztu domowego. Jelena Griemina, która w oparciu o zebrany materiał napisała sztukę, przyjechała na premierę do Gdańska. Z wielką radością przypomnieliśmy sobie nasze spotkanie w Petersburgu, gdzie ze spektaklem „Padnij” uczestniczyłam w założonym przez Grieminę i Unagrowa festiwalu. Opowiadała na konferencji prasowej, że ekipa robiąca research do „Dwóch...” była cały czas śledzona przez tajne służby, próbowała nawiązać rozmowę z funkcjonariuszami, niestety bez skutku. Praca dokumentalistów Teatru.doc zakończyła się ich deportacją z Białorusi.

Niestety, w czasie pracy nad tekstem „Dwóch w twoim domu”, nie mieliśmy dostępu do zgromadzonych materiałów. Reżyser Rudolf Ziolo pracował nad zamkniętym już tekstem Jelieny Grieminy. Bardzo żałowałam, że nie znamy zapisów rozmów z Olgą i Uładzimirem. Często teksty pisane dla teatru dokumentalnego są bardzo hermetyczne, wiele sytuacji nie jest zanotowanych, ponieważ tworzą go nie tylko dramaturg, ale też aktorzy. Nie ma zatem potrzeby robienia didaskaliów, wiele dzieje się bez słów.

²³¹ U. Niaklajeu, *Automat z wodą gazowaną z syropem lub bez. Powieść mińska*, przeł. J. Biernat, Wojnowice 2015.

3. „Dramat przestrzeni” – głód i jedwab

Poza analizą dramatu skupiliśmy się budowaniu kontekstu. Korzystaliśmy z licznych informacji prasowych, wywiadów, a także innych inspiracji, o czym wspominałam w cytowanym wywiadzie. Kluczem do mojej pracy nad rolą Olgi była wskazówka Grieminy, że mamy do czynienia z „dramatem przestrzeni”. W tekście nie jest referowany cały polityczny kontekst, nie widzimy walczącego o wolność opozycjonisty, ale wycofanego, zalęknionego mężczyznę, ofiarę tortur KGB i kobietę, która za wszelką cenę chce ochronić jego i minimum ich prywatności. Jak mówiłam w wywiadzie prywatne staje się polityczne, walka o własny ręcznik czy talerz staje się walką o niepodległość i godność.

„Dramat przestrzeni” w małym mieszkaniu w bloku, wspólna kuchnia i toaleta, w jednym pokoju przedstawiciele służb, bezimienni w drugim Olga i Uładzimir. Kącie nazywają się Pierwszy, Drugi i Trzeci, Griemina podkreśla ich anonimowość, która daje poczucie bezpieczeństwa i bezkarności. W naszej wersji, ograniczyliśmy się tylko do dwóch strażników, aby podkreślić zasadę „dobrego i złego policjanta”, a także wzmocnić relacje między tą parą.

Czym jest strach, zagrożenie wynikające z autorytarnego systemu to zagadnienie starałam się zrozumieć. Oglądałam filmy dokumentalne, ale film zawsze pozostaje obrazem, czyli rejestracją zewnętrznego. Ja chciałam zajrzeć pod skórę, chciałam jak najuczciwiej poczuć, a właściwie przeczuć, czym jest zastraszenie, zaszczucie. Czytałam analizy psychologiczne i antropologiczne, m.in. studium Antoniego Kępińskiego „O lęku”, Michaeli Marzano „Oblicza lęku”, Ale moją prawdziwą przewodniczką po infernie lęku stała się Herta Müller – niemiecka pisarka o rumuńskich korzeniach, która dzieciństwo i młodość spędziła w kraju komunistycznej dyktatury.

„Lepiej tylko raz przekręcić klucz w zamku, żeby panowie z Securitate nie wyłamali drzwi, gdy przyjdą. Ponieważ przychodzili i odchodzili, kiedy i jak chcieli. Przyszliby nawet wtedy, gdyby podłoga w pokoju miała oczy, nawet gdybym mogła schować drzwi w torebce, a torebkę pod skórą. Nawet gdybym sama była pokojem i wyszła, oni i tak by przyszli. I tam, gdzie nie byłoby już mieszkania, znaleźliby wszystko, co chcieli wiedzieć”²³². Nieuchronna obecność oprawcy, ciągła, natarczywa. Podłoga, która ma oczy, ściany, które mają uszy.

²³² H. Müller, *Głód i jedwab*, przeł. K. Leszczyńska, Wołowiec 2008, s. 37.

„Czasami chciałam wiedzieć, co wyrządziły mnie i innym kształcenie ideologiczne, posiedzenia, święta państwowe, przejście obok milicjanta z psem, przesłuchania przez służbę bezpieczeństwa. Nie potrafiłam sama tego ocenić ani w przypadku siebie, ani w przypadku innych. Widziałam tylko, jak rodziło się przymrużone spojrzenie strachu: jak niespokojne były oczy, jak nasłuchiwały uszy, ponieważ każdy przedmiot wzbudzał strach. Jak przyspieszały nogi, gdy coś nieoczekiwanie stuknęło, zaszeleściło lub zaskrzypiało. Kiedy wszystkie rzeczy mają drugie i trzecie i czwarte dno”²³³. Permanentna czujność katowanego zwierzęcia. „Bieda jawi się czasem tylko jako bieda. Zamykała jedynie twarz, zamykała spojrzenie w oczach jako nieobecność. Oczy jak puste korytarze, wybiegające poza twarz. Ta bieda to nie był tylko głód w żołądku. To był również głód jako dyspozycja. Głód zdań i gestów. Głód głośnego mówienia, głód śmiechu. Głód hałasu, jak robi życie”²³⁴. Ten fragment przywoływałam, kiedy pracowaliśmy nad sceną „Białoruski blues”, gdy Olga postanawia głośno słuchać muzyki. Tego nie zabraniał regulamin i tą muzyką tworzy ona autonomiczną przestrzeń dla siebie i męża, jakby przemawiał przez nią „głód hałasu, jaki robi życie”.

Rozbudzanie i karmienie wyobraźni szczegółami, o czym pisałam w rozdziale „Polskie Penelopy”, jest warunkiem skuteczności aktorstwa, rozumianego za Stanisławskim, jako psychotechnika. Ponieważ tekst Grieminy wydawał mi się tylko, analogicznie do tekstu „Padnij”, wierzchołkiem góry lodowej, trzeba było zajrzeć pod powierzchnię. Wiedziałam z własnego doświadczenia, że przy pracy z dokumentalnym materiałem, zebrany podczas researchu, większość tematów pozostaje ukryta, buduje intensywną obecność, ale nie ujawnia się w słowach. Praca, którą chciałam tutaj wykonać była odwrotna do pracy z Pawłem Demirskim. Wtedy z surowego materiału dokumentalnego chcieliśmy wyłonić tekst, tutaj chcieliśmy dotrzeć do intensywnej rzeczywistości na podstawie gotowego tekstu.

²³³ Ibidem, s. 62.

²³⁴ Ibidem, s. 74.

4. Małżonkowie

Istotnym tematem, który domagał się podjęcia była relacja między małżonkami. W tekście Grieminy pojawiały się jakieś sugestie, jednak podejrzewaliśmy, że sygnalizują głębsze problemy. Materiały medialne przedstawiały idealne małżeństwo, bohaterskich opozycjonistów, których łączy romantyczna miłość. Jednak zbyt idealny obraz zawsze sugeruje pominęły cień.

Żeby wiarygodnie zagrać postać konieczny jest jej maksymalnie złożony obraz. Olga i Uładzimir byli w sytuacji traumatycznej, jemu zagrażała śmierć, ona o tym wiedziała. Walczyła o uwolnienie ukochanego męża i jednocześnie walczyła z systemem. Tak intensywne przeżycia nie pozostają bez konsekwencji. „Jeśli obawa lub strach trwają długo, stają się dla duszy śmiertelną prawie trucizną. Przyczyną ich może być zarówno groźba bezrobocia czy policyjnego ucisku, jak obecność okupanta, groźba najazdu i każde inne nieszczęście, które wydaje się przekraczać siły ludzkie”²³⁵.

Pojawia się pytanie: czy relacja małżonków przetrwa po takiej próbie? Uładzimir został ubezwłasnowolniony, on, który prowadził tłumy na wiece nagle jest pozbawiony siły sprawczej, zależny od żony. Ten wątek intymnych relacji, z powodu braku źródłowych informacji trzeba było „dofantazjować”. Przy tej pracy imaginacyjnej pomagało mi pisanie monologów wewnętrznych. Poniżej fragment monologu badającego naszą relację. Poza takimi monologami eksplorującymi jakieś zagadnienie, pisałam też szczegółowe monologi do każdej sceny. „Tyle lęku, tyle niepewności. Działać, działać – zwierzę nastawione na przetrwanie, czujność. Brak snu. Działać, działać. Jak go uwolnić? Skąd? Gdzie on jest? Aaaaa! Nie wiem, czy... Aaaa! Nie wiem, czy on jeszcze żyje. Żyje! Starszy mąż, guru, autorytet, artysta, we wszystkim ode mnie bardziej doświadczony, ceniony. Teraz mogę udowodnić, że jestem warta, że sprostam. Zadowolić go, zasłużyć. Nosi ze sobą szczotkę do zębów, przecież wysłałam! On myśli, że zaniedbałam. Jaki jest ukryty konflikt w tym małżeństwie? Uładzimir podejmuje decyzje, nie bierze mnie pod uwagę? Dlaczego nie mamy dzieci? Ja nie mówię, czego pragnę, bo są ważniejsze sprawy. Jego sprawy, sprawy kraju. Czy narasta rozgoryczenie? Co to znaczy być w cieniu, wycofana zawsze?”

²³⁵ M. Marzano, *Oblicza lęku*, op.cit. s.83.

Wiele decyzji dotyczących wewnętrznych motywacji postaci, mogło być przekłamaniami, ale dało mi na tyle złożony obraz relacji i psychiki mojej bohaterki, że mogłam być wiarygodna jako Olga. A kiedy ją poznałam i rozmawialiśmy po spektaklu przytuliła mnie mocno, zapłakała i powiedziała: „Kochana, jesteśmy do siebie takie podobne”. Olga jest drobną brunetką, zatem niefizyczne podobieństwo miała na myśli. Był to moment wyjątkowy.



Fot. 6. Olga i Uładzimir Niaklajeu na spektaklu „Dwóch w twoim domu” w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, fot. Renata Dąbrowska

5. Kamień – przestrzeń

Inscenizacja w Teatrze.doc bazowała na prostocie scenicznej formy. Nawiązywała do manifestu filmowej „Dogmy 95” i jej „przysięgi czystości”²³⁶ Lars von Trier – jeden z twórców i autorów manifestu „Dogma 95”, eksperymentując z formą filmową, użył teatralnych środków i nakręcił w 2003 roku film „Dogville”. Akcja filmu rozgrywa się w teatralnej scenografii, oznaczonej tylko liniami na podłodze i podstawowymi rekwizytami.

Z tej konwencji skorzystała także scenografka Katarzyna Stochalska projektując naszą scenografię: wyklejona taśmą przestrzeń małego mieszkania, niecałe 40 m², podzielona na dwa pokoje, małą kuchnię i łazienkę. W jednym pokoju tapczan przykryty narzutą, dwie poduszki, mała szafka i czerwony telefon z tarczą – to pokój Olgi, który na czas aresztu jest przestrzenią dla uwięzionych. W drugim pokoju dwa krzesła, książki i również telefon – to gabinet Uładzimira, który na czas aresztowania zajmą kagiebiści. Kuchnia – stół, taboret, mąka, czajnik elektryczny. Łazienka – brodzik prysznic. Żadnych drzwi, mnóstwo kabli podklejanych do linii oznaczających ściany. Wszystko tu jest na podsłuchu. Tłem tej makiety są zwisające, częściowo rozwinięte zwoje tkaniny, na których wydrukowane są fragmenty tekstu sztuki, niektóre pisane odręcznie. Widzowie wchodzi w tę kameralną przestrzeń pogrążoną w kamiennej ciszy.

Uładzimir Niaklajeu

„Kamień”

Przeniknąć kamień – i w środku kamienia

Rozniecić ogień, siąść bliżej płomienia,

Dym podpierając plecami i skrycie

*Wieść za kamienna ścina ciche życie*²³⁷

²³⁶ <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>, [dostęp: 11.032023].

²³⁷ U. Niaklajeu, *Poczta gołębia*, przeł. A. Pomorski, Wrocław 2011, s. 55.

6. Migawki z życia w klatce – struktura

Tekst dramatu nie jest podzielony na akty, to zbiór impresji, migawek z życia w domowym areszcie. Autorka podzieliła tekst na epizody, którym nadała tytuły, poza tym nie było żadnych sugestii wykonawczych. Poniżej opiszę przebieg naszego spektaklu cytując tekst Grieminy już w adaptacji Rudolfa Ziolo.

Czwórka aktorów jest stale obecna, kiedy akcja rozgrywa się w jednym pokoju, światło delikatnie przygasa w drugim, kierując uwagę widza. Jednak akcja w drugim pokoju wciąż trwa. Czasami lekko się uspokaja, a czasem przeciwnie, stara się zakłócić działania w wyświetlonej części pomieszczenia. Tytuły epizodów są wyświetlane między scenami, wtedy my, aktorzy instalujemy się do nowej sytuacji.



Fot. 7. Kolaż zdjęć ze spektaklu „Dwóch w twoim domu”, fot. Renata Dąbrowska

6.1. POCZĄTEK

Projekcja tytułu epizodu rozpoczyna spektakl. Później rozlega się wyolbrzymiony, przesterowany dźwięk kroków. Na podłodze zamontowane są mikrofony, które zbierają nasze kroki, wyolbrzymiają dźwięki czynności np.: spuszczenie wody, przesunięcie krzesła – to jedyna ścieżka dźwiękowa, symbol ciągłej inwigilacji, życie na podsłuchu. Zza zwojów materiału pokrytego tekstem wychodzą wszyscy protagoniści. Przez miejsce oznaczone jako drzwi wejściowe wchodzimy do „domu”.

PIERWSZY

Nic trudnego. Zasady są proste. Zostaliście poinformowani? Tylko ważne, żeby wszystkich przestrzec. Areszt domowy polega na izolacji oskarżonego albo podejrzanego od społeczeństwa bez przetrzymywania go pod strażą w zakładzie karnym, ale z zastosowaniem ograniczenia praw, określonym Ministra Spraw Wewnętrznych Republiki Białoruś, Przewodniczącego Urzędu Bezpieczeństwa Państwowego, prokuratora albo jego zastępcę.

DRUGI

... Ale mimo wszystko jesteście w domu. W domu lepiej.

UŁADZIMIR

Własne miejsce. To ważne.

Tylko we własnym gabinecie mogę pisać.

OLGA

Wołodia, oni zajmą ten pokój. Nie rozsiadaj się tu.

UŁADZIMIR

Mój?

OLGA

Wolałbyś, żeby mój? Żeby oni w moim łóżku?

Olga i Uładzimir wychodzą z gabinetu, idą do swojego pokoju, siadają na sofie. To ich pierwszy moment tylko we dwoje, od wypuszczenia z aresztu pierwszy raz mogą się dotknąć, porozmawiać. Słowa i gesty zamierają, wszystko jest takie kruche. Te trzy dni porwania otworzyły między nimi nową epokę. Trzeba nauczyć się siebie na nowo, rozpoznać. Jest między nimi niewypowiedziana tajemnica tego, co działo się w czasie przesłuchań w KGB. Nagle wchodzi jeden z funkcjonariuszy. Olga atakuje go za naruszenie intymności.

OLGA

*Można było zapukać? To jest nasze terytorium. Tam jest wasze. A tu nasze. Dobrze zrozumiałam?
My tego przestrzegamy.*

PIERWSZY

Musicie wysłuchać zaleceń.

OLGA

Przecież wszystkie znamy.

UŁADZIMIR

Olu, to ich praca. My mamy swoją, oni swoją. Słucham.

PIERWSZY

*Aresztowi domowemu mogą towarzyszyć następujące środki, stosowane tak osobno,
jak i w dopuszczalnym zestawieniu:*

*Punkt pierwszy. Zakaz opuszczania lokalu mieszkalnego całkowicie albo w określonym
wymiarze czasowym;*

*Punkt drugi. Zakaz rozmów telefonicznych, nadawania korespondencji i korzystania ze środków
łączności, z wyjątkiem sytuacji, określonych przez punkt piąty drugiej części niniejszego
artykułu...*

UŁADZIMIR

Już mi to odczytywano.

OLGA

Wszystko zapamiętaliśmy. Wszystko będzie, jak należy.

UŁADZIMIR

Muszę umyć ręce.

OLGA

Poczekaj, ręcznik.

Olga przynosi ręcznik, który chce podać mężowi

DRUGI

Nie zamykać drzwi do łazienki na zasuwkę.

OLGA

Słucham?

DRUGI

Takie obowiązują zasady.

OLGA

Słucham?!

DRUGI

Inaczej trzeba będzie wylamać. A to zawracanie głowy. Będziemy po przyjacielsku. Bez ekscesów.

OLGA

Wołodia!

Pierwszy brutalnym gestem odsuwa Uładzimira, wrywa ręcznik Oldze i wchodzi do łazienki. Słysząc odgłosy defekacji. Aktor grający Pierwszego odwracał się do nas plecami, tylko dźwięki sugerowały, co dzieje się w toalecie.

DRUGI

To może ja doczytam? Punkcik trzy. Zakaz kontaktu z określonymi osobami i przyjmowania osób postronnych; Punkt cztery. Mogą być zastosowane elektroniczne środki kontroli... Wszystko widać, wszystko słysząc. Weźcie to pod uwagę, dobrze? Jeśli naruszycie chociaż jeden punkt, ponownie zostaniecie osadzeni w więzieniu. Zrozumiano?

OLGA

To nie wydaje się trudne. Niczego nie będziemy naruszać. A wy będziecie się zachowywać przyzwoicie?

Pierwszy wychodzi z łazienki

PIERWSZY

Żołądek sobie popsulem. Wolne. No, co jest. Czego nie idziecie?

Zmiana światła, projekcja tytułu kolejnego epizodu. „Techniczne” przejście aktorów i instalacja do nowej sytuacji sugerują upływ czasu.

6.2. W POKOJU. KOTKA BASIA

OLGA

Dlaczego on wziął nasz ręcznik?

UŁADZIMIR

Nie zwracaj na to uwagi. No, on też musi się wytrzeć, tak?

OLGA

Jak po nich wejść pod prysznic. Brzydzi mnie to. A trzeba.

Człowiek ciągle grzęźnie w jakimś błocie. Adwokaci. Cała ta bieganina. W jakimś błocie.

Dziennikarze. Fotoreporterzy. Konferencja prasowa. Nogi brudne. W jakimś błocie. Koszmar.

Używając tych kilku słów, starałam się wyimprowizować sytuację totalnego zagubienia Olgi, poczucie absurdu, braku sił. Myślałam też o stanie, który ogarnia człowieka po długim napięciu, walce, braku snu.

UŁADZIMIR

Ola... normalnie mnie skompromitowałaś swoimi brudnymi nogami.

Ten żart pozwalał na zbliżenie, pierwszy dotyk i otwarcie dalszego dialogu.

OLGA

Jakby przeczuwała, Basia, jakby przeczuwała dobrze, że umarła.

Jak by się teraz czuła, tutaj z nimi? Pogryzłaby ich.

Pauza.

Mówią, że syjamskie są mściwe, ale nasza nigdy nic na złość. Jak niektórzy opowiadają, przyjdzie, nasika na łóżko albo do buta, nawet niedawno mi opowiadali...

UŁADZIMIR

A za co, co jej złego zrobiłaś?

Nagła reakcja Uładzimira, nieadekwatna do sytuacji, jakby przestraszył się czegoś. Stan zbliżony do afazji lub agnozji, kiedy osoba postrzega rzeczywistość w zafałszowany, często lękowy sposób.

OLGA

Co ja? Ja ją jeszcze małą uczyłam, przepraszam.

UŁADZIMIR

No uczyłaś, o co ci chodzi?

OLGA

A co, myślisz, że ona się urodziła taka, jaka... umarła?

UŁADZIMIR

Nie umniejszam twoich zasług. W wychowaniu kotów.

OLGA

Wszystkie zwierzęta trzeba wychowywać, te domowe. Koty, tak w ogóle to one polują po nocach.

U nas nie wolno po nocy polować. Wołodia. Będziemy spać. W nocy trzeba spać.

UŁADZIMIR

No właśnie...

Uładzimir chce zdjąć sweter, nie jest w stanie. Jak dziecko zostaje uwięziony we własnym swetrze na głowie i tak zamiera. Olga delikatnie i z czułością pomaga mu go zdjąć. Chcąc ukryć niezręczność Olga wprowadza nowy temat.

OLGA

Poszłam kiedyś do sklepu, pomyślałam, może, kupię rybkę. A ceny na ryby wzrosły i mówię, taaak, jakoś dla kotka drogawo, a obok stoi kobieta – toż to nawet dla ludzi drogawo, mówi. Widzisz, ludzie nie mogą sobie pozwolić, a ja stoję tam i tak, dla kotka. Nie kupiłam.

UŁADZIMIR

Ceny wzrosły, tak?

OLGA

Wołodia, dwukrotnie.

UŁADZIMIR

Dwukrotnie! Kiedy ja tam byłem, to już dwukrotnie. I co, wszędzie wokół spokojnie?

Wszyscy zadowoleni? Co jeszcze trzeba zrobić, żeby nas wkurzyć? Ile podnieść ceny?

A może oddamy im ten pokój, a weźmiemy mój gabinet.

OLGA

Niespodziankę mam. Tylko nie podglądaj.

Jak w zabawie w chowanego Olga zasłania mu oczy (zawsze improwizowaliśmy tę zabawę). W międzyczasie z tapczanu Olga wyciąga wino, kieliszki i na podłodze rozkładała

serwetkę, zapalała świeczkę. Inscenizuje małe przyjęcie z okazji powrotu męża. Kiedy Uładzimir otwiera oczy, siada obok. Olga podaje mu kieliszek. Moment wzruszenia, nieśmiałej czułości między małżonkami.

OLGA

Kocham Cię.

UŁADZIMIR

Ja ciebie też.

OLGA

Witaj w domu.

Rozlegają się hałasy w sąsiednim pokoju, jakieś rechotania, prymitywne żarty.

OLGA

Nie mogę.

UŁADZIMIR

Nie wolno się tak nastawiać. To normalne chłopaki. Po prostu taką mają robotę.

Może, nie mieli wyboru.

OLGA

I dlatego poszli pracować w KGB? Sam mówiłeś, że człowiek zawsze ma wybór.

UŁADZIMIR

Mówilem różne rzeczy. Nie wypada. Pierwszy wieczór w domu. Trzeba ich poczęstować.

OLGA

Przecież to nasz wieczór.

UŁADZIMIR

Trzeba.

OLGA

No tak. Zawołać? Chłopaki!

UŁADZIMIR

Proponuję po kieliszeczku wina.

OLGA

Kolekcyjerskie. Drogie.

UŁADZIMIR

Po lampce.

Drugi wyraźnie zachęcony rusza po kieliszek. Pierwszy kategorycznie go powstrzymuje.

UŁADZIMIR

Nikommu nie powiemy.

PIERWSZY

Uprzedzam, odnotuję to w raporcie.

OLGA

Ale o co chodzi? Boicie się, że was czymś otrujemy? Spoimy?

PIERWSZY

Nie.

DRUGI

Mamy własny prowiant. Sam mogę was poczęstować. Bo ja was – mogę.

Tylko gorącej wody mi trzeba.

OLGA

A gorącej wody się nie boicie, że was wrzątkiem otruję?

DRUGI

Żarty sobie robicie.

PIERWSZY

Odpozywajcie, póki możecie.

Uładzimir jakby wycofał się w głąb siebie. Każde podniesienie głosu, każda awantura wytrąca go z równowagi

UŁADZIMIR

Po co to? To też ludzie. Trzeba w nich widzieć...

OLGA

Ludzi? Ludzi??

Uładzimir próbuje zapalić papierosa, drżą mu dłonie, nie jest w stanie. Olga pomaga mu, podaje papierosa do ust, stara się ukryć swoje wzburzenie. Przeraza ją stan męża. Nie wie, jak poruszyć temat tortur w KGB.

OLGA

To po wstrząśnieniu, tak? Oni cię tam...

Bez pardonowo do pokoju wchodzi Drugi.

DRUGI

Przepraszam, a na którym kanale jest sport?

OLGA

Nie zapukałeś?

DRUGI

Chcieliśmy mecz obejrzeć.

OLGA

Nie zapukałeś? Jak jeszcze raz nie zapukasz, to wiesz, co się stanie?

PIERWSZY

Co tu się dzieje?

OLGA

To był mój ręcznik! Jasne? Ani mi się ważcie tu cokolwiek ruszać! Jesteście w moim domu!

Jasne? Czy to jest jasne?

Olga szarpie się z kagiebstami, wyrzuca ich z pokoju. Oni traktują to jak zabawę, kpią z niej. Olga wypycha ich do gabinetu

OLGA

Tu jest wasze terytorium, tam jest nasze. Wyznaczyliście, to przestrzegajcie jeden z drugim!

Jak się nazywasz? A ty? Nie, nie muszę wiedzieć. Po co mi to wiedzieć, nie trzeba!

Olga biegnie do kuchni, chwytając opakowanie mąki i sypie granicę między pokojami.

OLGA

Jeszcze raz wejdziecie bez pukania! Tu jest granica, tutaj! Sami wyznaczyliście to przestrzegajcie. Jasne? Czy to jest jasne?!

Olga wraca do swojego pokoju. Uładzimir siedzi nieruchomo, wpatruje się w przestrzeń, zupełnie wycofany.

OLGA

Przepraszam.

6.3. PIŁKA NOŻNA

Kagiebiści oglądają mecz, kibicują entuzjastycznie. Olga wchodzi spokojnie do gabinetu. Bierze pilota i przełącza kanał. Udaje zainteresowanie serialem. Po chwili znowu przełącza na mecz i po chwili znowu na serial. Drażni się z funkcjonariuszami, po czym bierze jedną z książek i wychodzi z gabinetu.

PIERWSZY

„Obrączka ślubna”?

DRUGI

Rzuty karne. Tam teraz przecież idą rzuty karne.

PIERWSZY

Moja zawsze tak samo.

DRUGI

Przełączmy na minutkę. Tam idą teraz rzuty karne.

6.4. BIAŁORUSKI BLUES

Olga podaje Uładzimirowi płytę winylową, on odkłada ją, włącza się muzyka (to tylko znak formalny, na scenie nie ma adapteru). Zaczynają tańczyć, przytulać się, muzyka jest coraz głośniejsza.

DRUGI

Znowu... Słuchaj, może pójść, poprosić, żeby ściszyła?

PIERWSZY

Daj spokój, ona to robi specjalnie. Ja pierdolę.

DRUGI

A dupa tam pójde. Przepraszam, czy mogłaby pani ściszyć? Bo kolegę bardzo głowa boli.

PIERWSZY

Zgłosiła, suka.

6.5. CICHA POPIJAWA

Podczas tej sceny kagiebiści starają się nie wydać żadnego dźwięku, który zdradziłby, że piją alkohol na służbie. Wiedzą, że mieszkanie jest na ciągłym podsłuchu. Olga całuje Uładzimira i idzie do kuchni. Nastawia wodę w elektrycznym czajniku.

Przysłuchuje się rozmowie kagiebiów. Przygotowuje herbatę, niesie ją mężowi. Uładzimir zasnął. Olga kładzie się obok niego, wtulają się w siebie, zasypiają. W ich pokoju panuje półmrok.

PIERWSZY.

Czytałem tu jeden śmieszny artykuł... W łazience przypadkiem znalazłem gazetę...

No więc, tam było napisane o mitach. W sensie, nie o starożytnych, ale o współczesnych mitach... W stylu, że o jakimś człowieku, albo coś tam jeszcze, zaczynają opowiadać legendy...

No, że niby czy Amerykanie byli na Księżycu? No a ty jak myślisz?

DRUGI

Jasne, że nie byli.

PIERWSZY

Dlaczego?

DRUGI

No jak dlaczego... wszystko przecież jasne od razu...

PIERWSZY

Co?

DRUGI

To po prostu polityczne gierki, a ludzie jak te ciotki siedzą przed swoimi telewizorami, a wszystko co w telewizornii pokazują, wszystko nieprawda. O, pokazali w telewizorze, znaczy – nieprawda. A ludzie wierzą we wszystko, co się im pokaże, rozumiesz, ale jak się tak zastanowić... popatrzeć na wszystko realnie... Telewizor to potężna broń...

PIERWSZY

No... a NASA zapiera się, że byli. Ale ani jedno, ani drugie jest nie do udowodnienia...Lubisz muzykę?

DRUGI

Nie...

PIERWSZY

Ja też nie bardzo...No bo jest jeszcze taki mit, że niby Henry Miller i Jurij Andropow to jedna i ta sama osoba... Miller dziwnie zaginął ze swoim samolotem w czterdziestym czwartym roku, a w tym samym roku Andropow pojawił się w Pietrozawodsku, na stanowisku pierwszego sekretarza komitetu rejonowego...

DRUGI

No i co?

PIERWSZY

A widziałeś zdjęcie Millera? Wykapany Andropow! Nos jak pies myśliwski, jak nic, przyjechał węszyć... Przecież bywał w wyższych kręgach rządowych Ameryki. Przyjechał szpiegować, jak Putin w Niemczech... Ten, zresztą, też gra na pianinie.

DRUGI

A mnie też mama w dzieciństwie chciała posłać do szkoły muzycznej, nawet pianino mi kupili..., ale ja tego... ze słuchem nie bardzo. Stało i stało to pianino, ponad rok stało, w końcu sprzedali... nie wiem, jakieś takie babskie zajęcia granie na pianinie.

PIERWSZY

Jest tyle różnych jest bajek... A jak było naprawdę, to nie wiadomo... Najważniejsze to zbudować obraz bohatera dla tłumu i rządzić. Naród potrzebuje bohaterów, mitów...

O, Puszkin, w stylu, bohater, romantyk. Zginął w pojedynku. Zresztą, strzelał pierwszy. Znaczą się, spudłował. Chciał trafić Dantesa w głowę, ale spudłował... A tamten trafił. Pojedynek, to pojedynek, a chuj teraz?...Albo weź ten przypadek z powstaniem dekabrystów... Puszkin przecież też powinien być tam na placu... W sensie, nawet wsiadł na konia i już pojechał, ale widzisz, zając mu drogę przebiegł. A czy zając był? To musielibyśmy konia zapytać. Posrał się normalnie i tyle... Tchórz był, ale nie dureń, rozumiał, że jechać na przewrót państwowy to w ogóle zły znak...

6.6.DZIENNIKARKA CYNTHIA

Dzwoni telefon, Olga i Uładzimir gwałtownie się budzą. Pierwszy podnosi słuchawkę.

PIERWSZY

*Że kto? Cynthia? Jaka znowu Cynthia?
Dupy do niego dzwonią. Playboy.*

Pierwszy odkłada słuchawkę. Po chwili telefon dzwoni znowu. Olga biegnie odebrać, domyśla się kto dzwoni.

PIERWSZY

Gdzie? Nie wolno! Gdzie? Powiedziałem – zabronione!

OLGA

To on ma zabronione, wy macie zabronione, ja nie mam zabronione. Ja nie jestem w areszcie. Hi, Cynthia. Dzień dobry. Mogę rozmawiać.

Tak, mój mąż udzieli pani teraz wywiadu. Wołodia! To Cynthia. Niemiecka dziennikarka.

Chwileczkę.

Podchodzą funkcjonariusze siadają obok Uładzimira.

UŁADZIMIR

Olu, przeprós i powiedz, że nie mogę rozmawiać – jestem w areszcie domowym.

OLGA

Ale ja wszystko wiem! Wszystko pani opowiem. Wołodia jest znakomitym poetą, Władimir Nieklajew. Klasyk. Napisał tyle wierszy, cały kraj śpiewał piosenki z jego wierszami. Dlaczego zaryzykował i poszedł na wybory? Wołodia, ona pyta.

UŁADZIMIR

Dlaczego?

OLGA

...dlatego, że zrozumiał, iż nie wolno pozostawać biernym, kiedy kraj zamienia się w więzienie. Przeciwko Wołodii była zorganizowana prowokacja. Został brutalnie pobity, ranny w głowę, nieprzytomnego zawleczono do KGB i nikt nie wiedział, co się z nim dzieje. Legalny kandydat! Tylko za to, że wystawił swoją kandydaturę w wyborach prezydenckich.

Olga zasłania słuchawkę i mówi do męża

Wydaje mi się, że ona nie wszystko rozumie. Czy ja mówię jasno? Ona pyta, czy ty miałeś świadomość, że to niebezpieczne.

OLGA

Oczywiście, że miał świadomość! U nas ludzie siedzą w więzieniach, są torturowani, maltretowani, tylko za to, że chcieli wolnych wyborów. A mój mąż zdecydował, że nie wolno się na to godzić! Jest liderem ruchu „Mów prawdę” – mógł wyjechać, ale został ze swoim narodem. Teraz grozi mu więzienie albo kolonia karna. On się niczego nie boi!

OLGA

Demokracja? Obserwatorzy?!

Ona znów pyta, dlaczego, skoro wiedziałeś, że to takie niebezpieczne i możesz trafić do więzienia, to dlaczego ryzykowałeś?!

Tak, wiedział, wiedział! Ja nie wiedziałam. Ale teraz już wiem.

Tutaj ludzi torturują, mordują w samym środku Europy! A zachód martwi się tylko o to, żeby Putina nie podrażnić, bo wam odetnie gaz i ropę. Macie nas gdzieś! To po co dzwonić?!

UŁADZIMIR

Olu. Należą się im podziękowania. Oni dużo dla nas robią.

OLGA

Co oni dla ciebie zrobili? A dla Białorusi, co zrobili?

Cynthia, Pani oprócz jogurtu i musli na śniadanie nic nie trzeba!!!

Olga odkłada słuchawkę idzie do kuchni. Siedzi przy stoliku i powoli zaczyna wycierać talerze. Robi to mechanicznie, zupełnie nieobecna.

6.7. ETIUDA „Deska klozetowa”

DRUGI

Słuchaj... Byłem przed chwilą w kiblu... Tam na desce klozetowej jest kropla moczu... Nie zrozum mnie źle... Proszę cię, podnoś deskę, kiedy szczasz, no albo wycieraj papierem, inaczej ta pizda znów urządzi histerię...

PIERWSZY

A skąd pewność, że to mój mocz, a nie twój?

DRUGI

Bo kiedy wszedłem do kibla, to już tam był.

PIERWSZY

No to jej...

DRUGI

Słuchaj, daj spokój... Ty przede mną chodziłeś się odlać, sam dobrze wiesz.

PIERWSZY

Kurwa... Zapamiętaj sobie: ja sikam – jak Uzbek. Znacząco, na siedząco. I teraz, jak się odlewałem, to też na siedząco.

DRUGI

No to skąd ta kropla?

PIERWSZY

Kurwa, czyli niedostatecznie strzepałem i jak wstawałem, to ta jebana kropla spadła na deskę.

DRUGI

No... to trzeba było ją wytrzeć.

PIERWSZY

Kurwa... nie zauważyłem jej.

DRUGI

Za to ta pizda zauważy i będzie napierdalać...

PIERWSZY

A niech spada. Niech napierdala...

DRUGI

Kurwa, ale ona i na mnie będzie napierdalać!

PIERWSZY

A co ty się tak jej boisz?

DRUGI

Ja się jej nie boję, po prostu po chuja słuchać po raz kolejny tych wrzasków?

PIERWSZY

A weź każ jej spadać...

DRUGI

Kurwa, ona jest u siebie w domu i w jej domu, ktoś szcza na sedes.

PIERWSZY

A ty ją wpuść do swojego domu, to mało, że, że kropelkę zostawi na desce, ona ci na lodówkę nasra.

DRUGI

Słuchaj, serio mówię, wytrzymaj. Proszę.

PIERWSZY

Ja też serio. Dla zasady tego nie zrobię. Niech spierdala.

DRUGI

No dobra, pójdę wytrę.

PIERWSZY

No co ty, serio?

DRUGI

A nie zrozumiałeś, czy jak?

PIERWSZY

Dla tej suki?

DRUGI

Dla siebie. Bo znowu włączy tę pieprzoną muzykę!

PIERWSZY

I tak, i tak ją włączy. Jesteśmy na wojnie.

DRUGI

A dupa tam, pójdę wytrę...

PIERWSZY

Stój... Kurwa... Tylko dla ciebie...

6.8. OLGA URZĄDZA AWANTURĘ

Wbrew tytułowi tego epizodu Olga w tej scenie jest jak bezbronna dziewczynka. Jakby nie rozumiała, co się wokół niej dzieje. Prowadziłam ten monolog przez element szoku i dziecięcej niewinności. Olga zwierza się Drugiemu jak przyjacielowi

OLGA

Ten talerzyk przywiózł mi mąż z delegacji. A ten przyjaciółka. Taka moja mała kolekcja. Lubię być w kuchni – przytulnie tu. No i gotować lubię. Jak tylko zaczęła się ta kampania wyborcza, całkiem przestałam gotować. A po co? Mąż wiecznie w rozjazdach, spał po dwie godziny dziennie i to w samochodzie, jeździł na spotkania z wyborcami. Potem już do niego dzwoniłam i mówiłam, przyjedziesz na obiad, nie? Nie? No to do kuchni nawet nie podejść. Po co mnie jednej całej garnek, powiedzmy, chłodniku? Serkiem się mogę obejść. A kiedy był w więzieniu... to całkiem zapomniałam o gotowaniu. Sama nic nie jadłam... Porządek. Tak się lepiej żyje. Jak ktoś choćby filiżankę przesunie – zauważę. Moje, nie wolno ruszać. Mam maleńki ekspresik do kawy – tylko na jedną filiżankę, jest mój. I czajniczek taki sam, maleńki, o – on też jest mój... Porządek, to coś naturalnego, tak wygodniej żyć. A niedawno dostałam w prezencie nowego kotka. Cały dom mamy w kotach! I figurki, i poduszki w koty, nawet taki magnesik na lodówkę, malutki i też kot. No, lubimy koty, nic nie poradzę.

DRUGI

Koty – to dobrze.

OLGA

Pamiętam, jak podarowałam Władowi figurkę kota, czarny taki, z wygiętym ogonem, to kiedy jeszcze razem pracowaliśmy w redakcji.

DRUGI

Mmmm?

OLGA

Wtedy po raz pierwszy popatrzył na mnie. A potem zaproponowała mi, żebyśmy razem ubierali choinkę w redakcji na Nowy Rok, no to żeśmy tę choinkę ubierali. Z tej choinki została nam na pamiątkę jedna ozdoba. Na każdy Nowy Rok ją wyciągam. Podłogę tam pod krzesłem to muszę umyć.

OLGA

Dlaczego-pan-tu-jest?

DRUGI

No, ja tu po prostu, pomóc chciałem, krzesło przesunąłem.

OLGA

Nie, nie. Dlaczego pan tu jest?

DRUGI

Mogę tam pójść, do pokoju.

OLGA

Nie, pan nie zrozumiał. Dlaczego-pan-tu-jest?

DRUGI

No, przecież jestem w robocie, dlatego. I mój zmiennik też tu jest. Jesteśmy tu, bo teraz jest nasza zmiana.

OLGA

Ale co wy tu robicie? W moim domu? W mojej kuchni?

DRUGI

Taką mamy robotę.

OLGA

A co to za robota taka? Obszczywać cudze toalety.

DRUGI

Jakby się pani mąż zachowywał spokojnie, to byśmy nie pracowali... Tu.

OLGA

Spokojnie, znaczy, gdyby się zachowywał... No, tak... Dlaczego-pan-tu-jest?

DRUGI

Bo pani mąż jest w areszcie, bo ryzykował ludzkim życiem, kiedy wyprowadzał ludzi na plac, bo jest sprawa przeciwko niemu, został odizolowany od społeczeństwa! Bo wystąpił przeciwko naszemu prezydentowi, przeciwko narodowi!

OLGA

Wyjść!!!

DRUGI

Sama sobie pani wychodzi, my tu pracujemy! W tym sraczu! Jeszcze kobieta – a po raz pierwszy wzięła się za sprzątanie. Nam powinni dopłacać za szkodliwe warunki!

OLGA

Proszę stąd wyjść!

DRUGI

Inni w areszcie normalnie żyją, jeszcze razem z aresztowanymi ciastka jedzą, herbatę piją.

OLGA

Proszę stąd wyjść! Wyjść!!!

DRUGI

A co to – terror jakiś? Teraz go wsadzą i koniec! Sama jesteś sobie winna! Wyszłabyś za normalnego, to by nas tu nie było! Znalazła sobie starszego! I już go nie zobaczysz! Czas sobie organizować życie osobiste! Dzieci nie masz, co? Nic nie masz, prócz swojego starucha, a on ma cię gdzieś, skoro cię w takie gówno wciąga! Myśli tylko o sobie, egoista pieprzony!

Uspokójcie swoją...

OLGA

Wszystkie meble poniszczone, podrapane. O tu zadrapanie i o tu. Kaburami porysowali! Politurę mi porysował! A po co im kabura, co? Strzelać do nas będą, co? A strzelaj! Strzelaj sobie jeden z drugim, strzelaj!

UŁADZIMIR

Ola, spokojnie, to wszystko... Chodźmy.

OLGA

To mój dom, nigdzie nie pójdę. Wołodia, zabierz ich stąd.

UŁADZIMIR

Dokąd ich zabiorę, Olu?

OLGA

Zrób coś!

UŁADZIMIR

Co ja mogę zrobić?

OLGA

Dlaczego nie zrobisz, żeby oni sobie poszli? Ty nic nie robisz!

UŁADZIMIR

Co ja mogę zrobić?

OLGA

Zabierz ich z mojego domu. Z mojego domu ich zabierz! No to siedź, siedźcie tu sobie we trzech.

Ty jesteś aresztowany, no to siedź. Ja nie jestem w areszcie.

Olga jakby chciała wyjść, ale zatrzymuje się.

I więcej nie będę tu sprzątać. Dopóki ich stąd nie zabierzesz nie sprzątam tu, nie sprzątam tu!

Olga wychodzi do łazienki. Wchodzi do brodzika, słysząc dźwięk lecącej z prysznicy wody.

6.9. ODKURZACZ

Uładzimir puka, chce, żeby Olga wyszła z łazienki. W końcu włącza odkurzacz, zaczyna sprzątać. Mąka rozsypana w poprzedniej scenie rozniosła się już wszędzie, całe mieszkanie pokrywa pył.

PIERWSZY

Moja tak samo.

UŁADZIMIR

Olga, Olga

PIERWSZY

Niezła suka.

UŁADZIMIR

Mój gabinet. Tylko tutaj mogę pracować. Bo tam... Ćeb przy łbie na gimnastykę. Ćeb przy łbie na gier, ten, no ten, gier to sedes. Ćeb przy łbie – myć się, golić, bo kran jest jeden. No i ta ciągła obecność... że w stadzie. W szyku. Mogłem pisać tylko nocą, a nocą nie dawał ten... strażnik. O szóstej rano do szóstej wieczór zdaje się, że mija, nie wiem, tydzień...

Uładzimir wyłącza odkurzacz i rusza do drzwi. Chce wyjść z mieszkania. Kągiebiści powalają go na ziemię.

6.10. O WYBORACH

Olga nadal w łazience. Uładzimir na tapczanie, siedzi, nie śpi. W mieszkaniu półmrok.

PIERWSZY

Czego nie śpisz?

DRUGI

A tak...

PIERWSZY

No, jak nie chcesz, to weź, ja pośpię...

DRUGI

A nie, nie, ja teraz...

PIERWSZY

Co tam szemrzesz?

DRUGI

Na kogo głosowałeś?

PIERWSZY

A ty?

DRUGI

Dobra, nie było tematu ... No dobra, ale, na kogo?

PIERWSZY

Ja na tamtego, a ty?

DRUGI

Ja też...

DRUGI

No i...?

PIERWSZY

A moja żona na niego...

DRUGI

Tak? No super... A co? Tak bywa... Ilu ludzi, tyle opinii...

PIERWSZY

Ale ja nie o tym... Po prostu ona głosowała na kogo chciała, a ja na kogo trzeba...

DRUGI

A po chuja?

PIERWSZY

A ty niby nie rozumiesz?

DRUGI

Ja rozumiem. Ja głosowałem, tak jak chciałem.

PIERWSZY

To ci gratuluję...

DRUGI

Co za podjebki?

PIERWSZY

Po prostu siedzimy tu jak psy... Co nam kazali robić, to robimy... Ochroniamy...

DRUGI

Ja tu tylko pracuję...

PIERWSZY

Co to jest za praca?... jak psy... Wszyscy już wiedzą, że żadnych wyborów nie było... Po prostu chciałem głosować na niego, a głosowałem na tego... A żona myśli, że ja tak samo jak ona głosowałem na niego...

DRUGI

Jasne... Pisz podanie.

PIERWSZY

W sensie?

DRUGI

Podanie o zwolnienie. Na własne życzenie.

PIERWSZY

Nie rozumiem...

DRUGI

Wszystko zrozumiałeś, kurwo jedna... O wszystkim, co tu powiedziałeś napiszę w raporcie.

PIERWSZY

Pojebało cię?

DRUGI

Komu ty jebiesz ściemę? Ile lat w organach, w resorcie... W domu z żoną w demokrację się bawisz, a tutaj się chcesz dosłużyć? Tak? Myślisz, że nie czytałem twoich raportów, jak na mnie kapowałeś każdego dnia, za wszystkie moje rozmowy i popijawy? Ty i Nieklajewa sprzedałeś z bebechami... Z każdym szczegółikiem pisałeś nawet o tym, co można było przemilczeć... Kurwo ty... No, to teraz moja kolej.

PIERWSZY

Skurwiel!

DRUGI

Śpij, kurwa...

6.11. ETIUDA Postrzyżyny

W tym miejscu zmienia się konwencja. Każdy z aktorów bierze taboret lub krzesło, siadamy centralnie, przodem do widza, mniej więcej na środku sceny; we czwórkę w jednym rzędzie. Wygłaszamy monologi wprost do widza, referując stan postaci. W kilku miejscach pokazujemy widzowi jak wchodzimy w postać, odsłaniamy aktorski proces tranzycji.

OLGA

Stres na granicy wytrzymałości. Jutro rozprawa. A Władimir przez te miesiące zarósł. Włosy mu sterczą. Wcześniej Olga go strzygła, ale teraz leży na swoim łóżku, milczy, oczy ma zapłakane. Codziennie odbywają się rozprawy opozycjonistów, wyrok za wyrokiem – pięć lat... sześć lat... pięć lat...

Tutaj wchodzę w rozwibrowanie Olgi, gram jej lęk o męża. Informuję, że oczy Olgi zachodzą łzami i zaczynam płakać.

OLGA

Czy Wołodia wróci po tych pięciu latach? Oczy Olgi zachodzą łzami. Nie dam rady, nie ostrzygę.

UŁADZIMIR

Natomiast Uładzimir jest spokojny. Nie boi się o siebie. Cały pochłonięty jest myślami. Nagle łapie go jeden ze strażników, silną ręką sadza na krześle.

DRUGI

Dobra, pomogę, przystrzygę! Nie ma to tamto, jutro rozprawa! Przyjdziecie taki – a to brak szacunku dla sądu. Silną ręką łapie go, sadza go na krześle. Przywiązał ręcznik, jaki znalazł. Strzyże. I udziela porad – jak przetrwać w zonie. To co do tej pory było – to kaszka z mleczkiem. W zonie wszystko będzie na serio, po dorosłemu. I na wolności wszyscy zapomną o Władimirze, zawsze tak jest. I kumple zapomną. I żona może zapomnieć. „trafiłeś do zony – zapomnij o żonie”. A najważniejsze, od razu iść do oficera operacyjnego i zaproponować współpracę...

PIERWSZY

Pierwszy to słyszy, nie wytrzymuje – co jest, wkręcasz go, żeby donosił?

DRUGI

Nie donosił, tylko współpracował.

PIERWSZY

Nie, ty chcesz, żeby kapował. A jak on wyjdzie na wolność, to co ludzie o nim powiedzą?

DRUGI

A on wyjdzie? – powątpiewa Drugi. Brak odpowiedzi.

PIERWSZY

Władimir siedzi, milczy. Jest gotowy na wszystko. Jakby się pogodził. Zresztą, fryzura wyszła świetna! Można by podziękować. Chłopaki patrzą na Władimira – domyślają się, że widzą go po raz ostatni. Kto trafia na sąd do Bat'ki, już nie wraca do domu. Wątpliwe, żeby machina się popsula, połamała, żeby. Coś takiego się nie zdarza.

DRUGI

Żegnajcie, Władimirze. Przepraszamy, jeśli coś było nie tak. Siądźmy jeszcze przed drogą – taki zwyczaj słowiański. I już się pożegnali.

OLGA

„Obyście zdechli. Obyście zdechli” Olga mówi cicho do chłopaków. Boi się – po raz pierwszy się boi. Że znów jej zabiorą męża.

Olga odchodzi, staje tyłem do widza

DRUGI

Do sądu oskarżonego transportuje specjalny konwój! Olga i Władimir wychodzą. Drzwi się zamknęły. Chłopaki zostali sami w pustym mieszkaniu, dziwnie się czują. Dwóch w obcym domu.

6.12. MOWA

Wraz z Rudolfem Ziolo uznaliśmy, że nasz spektakl zakończy się fragmentem mowy, którą wygłosił Nieklajew przed sadem w Mińsku 18 maja 2011 roku. W tekście Grieminy Uładzimir pozostaje złamany, my chcieliśmy oddać mu głos i pokazać jego charyzmę, niezłomność, której nie stracił mimo porwania i tortur.

UŁADZIMIR

Ja, Uładzimir Nieklajew, nie przyznaję się do winy. Artykuł, z którego jestem oskarżony – „organizacja działań, bezwzględnie naruszających porządek społeczny” – no to po prostu śmieszne. Niczego nie naruszałem. A szkoda. Wcześniej żyłem inaczej. Mogę nawet powiedzieć, że manewrowałem współlistniejąc z władzą. Niepotrzebnie. Wydawało mi się, że jeszcze chwila i wszystko to runie, i nadejdą inne czasy. Wielu tak myśli, bo tak łatwiej żyć. Co nam powtarzają cały czas? Nie tylko nam, ale w Europie, na świecie? Nie drażnij terrorysty, nie patrz mu w oczy, bandycie na ulicy oddaj portfel, wzięli cię jako zakładnika – współpracuj! Bądź nie partyzantem, a kolaborantem, że tak powiem. Dlatego że partyzanta powieszą i wieś jego spalą, a kolaborant jest cały i zdrowy, i rodzina jego cała i zdrowa. Nie bądź bohaterem! Mówi nam cywilizacja.

Najważniejsze jest twoje życie! Nie sprzeciwiaj się, a będziesz cały! Sprzeciw jest niebezpieczny!
(zamilkł)

Oficer śledczy w którymś momencie chwycił mnie za kłapy i powiedział: określ się – jesteś z nami, czy przeciwko nam. Określiłem się. Teraz. Jestem gotowy na wszystko.

Funkcjonariusz, który prowadził śledztwo w mojej sprawie, opowiedział mi historię o swoim małym synku. Syn chodzi do przedszkola. „Co dzisiaj robiłeś? Co się ciekawego zdarzyło?”. „Uczyłem się mówić po angielsku!”. „Ho, ho! I jakich to się słówek nauczyłeś?”. „Dziakuj i do pabaczennia!” – odpowiada syn Białorusin ojcu Białorusinowi. Oficer śledczy, podpułkownik, absolwent prawa, opowiedział mi jako zabawną anegdotkę. To, że mały Białorusin wymawia ojczyste słowa, sądząc, że mówi w języku obcym, to narodowa katastrofa. To pierwszy powód, dla którego ja sam, poeta, znalazłem się w polityce. Wykorzystałem przedtem wszelkie inne możliwości, z jakich tylko można skorzystać. Pisywałem po białorusku wiersze, poematy, piosenki, opowiadania, powieści, pracowałem w czasopiśmie, w gazetach, w telewizji, w Związku Pisarzy, pertraktowałem z władzą, namawiałem, by stała się białoruska – nic nie pomagało! Stoję przed sądem nie tylko dlatego, że bronię białoruskiej Białorusi. Stoję przed nim przede wszystkim dlatego że broniąc Białorusi demokratycznej, nie akceptuję Białorusi dyktatorskiej. Stoję przed tym sądem, bo chciałem, żeby śmieci dyktatury pomogli nam wymieść sąsiedzi ze wschodu i z zachodu, Rosja i Unia Europejska. Chciałem, żeby porozumieli się w tej sprawie i nie ciągnęli do siebie Białorusi jak koldry. Żeby ujrzeli Białoruś nie między sobą, ale obok siebie. Podobnie jak Ukrainę. Tylko w takim przypadku może powstać jednolita Europa od Alp po Ural. Mieliśmy wszystko, żeby stać się Białorusinami, historię, język, w którym spisano Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego, wzór przyszłej konstytucji, ale po zdobyciu niepodległości nie wykorzystaliśmy niczego z tego, co zgromadzili i pozostawili nam w spuściźnie przodkowie – i staliśmy się nikim. Chyba nie jest realna ta fantasmagoria, ta rozprawa w domu wariatów, do którego nas wszystkich zapędziła władza: tego w roli sędziego, tamtego – prokuratura, trzeciego – w roli oskarżonego? Jeżeli jednak jesteśmy normalni, jeżeli Białorusin to nie diagnoza, powinniśmy opuścić szpital dla psychicznie chorych. Razem z lekarzem i personelem. Za co postawiono mnie przed sądem? Za to, że spróbowałem zostać prezydentem. Gotów jestem przyznać się do winy, że prezydentem nie zostałem. Postawiono mnie przed sądem za to, że domagałem się wolnych, uczciwych, demokratycznych wyborów. Gotów jestem przyznać się do winy, że wolnych, uczciwych, demokratycznych wyborów osiągnąć nie zdołałem. Uznam wyrok, jeżeli zostanie za to na mnie wydany. W żadnej innej sprawie nie jestem winny.

ZAKOŃCZENIE

Staję przed lustrem. Ta twarz, to ciało jest mną, to „ja”. Wiem, że zwierciadło przekłamuje, ale mam tylko ten obraz siebie, nawet kiedy odbijam się w oczach ukochanej osoby, lewe jest prawym i odwrotnie. Paradoksalnie jednak to odbicie buduje moją tożsamość. Dlatego lękamy się lustra, kiedy nawiedzają nas halucynacje w psychodelicznych podróżach. Dostawiam drugie lustro za sobą, żeby dopełnić obraz. Widzę plecy, tył głowy. Dwa płaskie odbicia, mózg składa je w trójwymiarową bryłę mojego ciała. Pojawia się jednak coś jeszcze, trzecia jakość, pojawia się głębia i nieskończoność. Odbicia powielają się, dalej i dalej aż do punktu zbiegu perspektywy, której nie mogę uchwycić. Zwierciadło ma moc odsłonięcia wielości, głębi i nieskończoności. Ujawnia się to, co ukryte. To co widzialne, ujawnia wymiar niewidzialnego. Czy to niewidzialne jest prawdą widzialnego, jego sensem?

„We wszystkich użyciach słowa *sens* odnajdujemy to samo fundamentalne pojęcie bytu ukierunkowanego ku temu, czym on sam nie jest. W ten sposób powracamy do koncepcji podmiotu jako ekstazy i stosunku aktywnej transcendencji między podmiotem i światem. Świat nie daje się oddzielić od podmiotu”²³⁸. W mojej obserwacji wielości zwierciadlanych odbić jest jeszcze jeden istotny element – świadomość. Świadomości tego, kto postrzega, kto zadaje sobie pytanie, co jest postrzegane.

Tak interpretowana metafora teatralnego zwierciadła podkreśla wielość perspektyw, migotliwość, ale bez rozbicia lustra i fragmentaryzacji świata, które są obecne w bolesnej metaforze „zwierciadła rozbitego” np. u Virilio czy Pintera. Wielość odbić, moim zdaniem, uwzględnia wszystkie aspekty teatralnego fenomenu jako zwierciadła natury. Teatr bowiem nie odtwarza rzeczywistości, nie odbija świata w służebny sposób. Chce ujawnić to, co umyka powierzchownemu spojrzeniu. Teatr jest bowiem dynamicznym polem sił, gdzie tworzy się znaczenie i ujawnia się prawda naszego świata. „Ten świat jest nam *wspólny*, jest on *międzyświatem*”²³⁹. Przez estetyczną partycypację w tym, co wspólne, żywa cielesność bytu doznaje dopełnienia i samoprezentacji.

Teatr jest wydarzeniem, które ma miejsce „tu i teraz”, zakłada czasowość, ulotność, mimo ustalonej struktury spektaklu i jej powtarzalności, żaden spektakl nie jest możliwy do idealnego powtórzenia. Teatr zarówno w perspektywie filozoficznej, jak i teatrologicznej

²³⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 451.

²³⁹ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. I. Lorenz, Warszawa 1996, s. 266.

jest wspólnotą, budowaną poprzez i dzięki cielesność²⁴⁰. „Cieleśna współobecność wykonawców i widzów umożliwia przedstawienie, to ona je stanowi. (...) Widzowie to równorzędni uczestnicy, którzy biorąc udział w grze, powołują do istnienia przedstawienie dzięki swojej fizycznej obecności, a także dzięki swoim reakcjom. (...) Istotą przedstawienia stanowi cieleśna współobecność aktorów i widzów. Aby mogło do niej dojść, dwie grupy osób działający i oglądający, muszą zebrać się w określonym momencie i miejscu, żeby razem spędzić jakiś czas. Spektakl powstaje dzięki ich spotkaniu”²⁴¹. Jak pisze Tischner, żeby mogło dojść do spotkania musi istnieć jakaś samotność, a „prawdziwa samotność przepojona jest bólem, tęsknotą”²⁴².

W tęsknocie za sensem, prawdą i rozumieniem zakorzeniony jest wszelki akt twórczy – wyraz metafizycznego pragnienia. „Odczuwać potrzebę to nie to samo, co odczuwać pragnienie. Ktokolwiek odczuwa potrzebę, ten zarazem niejasno widzi, co mogłoby ją zaspokoić”²⁴³. „Pragnienie metafizyczne zmierza do czegoś całkiem innego, do absolutnie innego. (...) nie opiera się na żadnym uprzednim powinowactwie. Jest pragnieniem, którego nie sposób zaspokoić”²⁴⁴. „Poszukiwanie prawdy jest **relacją**, która nie opiera się na prywatności potrzeb. Szukać prawdy i znajdować prawdę to nawiązywać stosunek z Innym”²⁴⁵. Nawiązywanie relacji jest źródłem teatru, teatr ze swej istoty prawdy poszukuje, między innymi dlatego Gadamer tragedię wybrał jako „przykład struktury bytu estetycznego w ogóle”²⁴⁶. W teatrze dokumentalnym poszukiwanie prawdy zdarzeń jest dosłownym postulatem. Jeśli przyjąć, że interpretacja jest naszym sposobem bycia w świecie, co referowałam w tej rozprawie, teatr dokumentalny pozwala na wielopoziomowy filtr interpretacyjny.

1. Zaistniałe zdarzenie – prawda rzeczywistości
2. Relacje świadków lub uczestników zdarzenia
3. Wybór źródeł i świadectw przez dokumentalistę, reżysera
4. Aktorska analiza materiału źródłowego

²⁴⁰ Cieleśność nie jest tutaj rozumiana mechanistycznie, ale jako zespolenie duchowo-fizyczne.

²⁴¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s.47, 57.

²⁴² J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1993, s. 187.

²⁴³ Ibidem, s.184.

²⁴⁴ E. Levinas, *Całość...*, op. cit., s.18-19.

²⁴⁵ Ibidem, s. 55.

²⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 192.

5. Nadanie formy dramaturgicznej i inscenizacyjnej
6. Prezentacja spektaklu
7. Recepcja spektaklu i interpretacja widzów

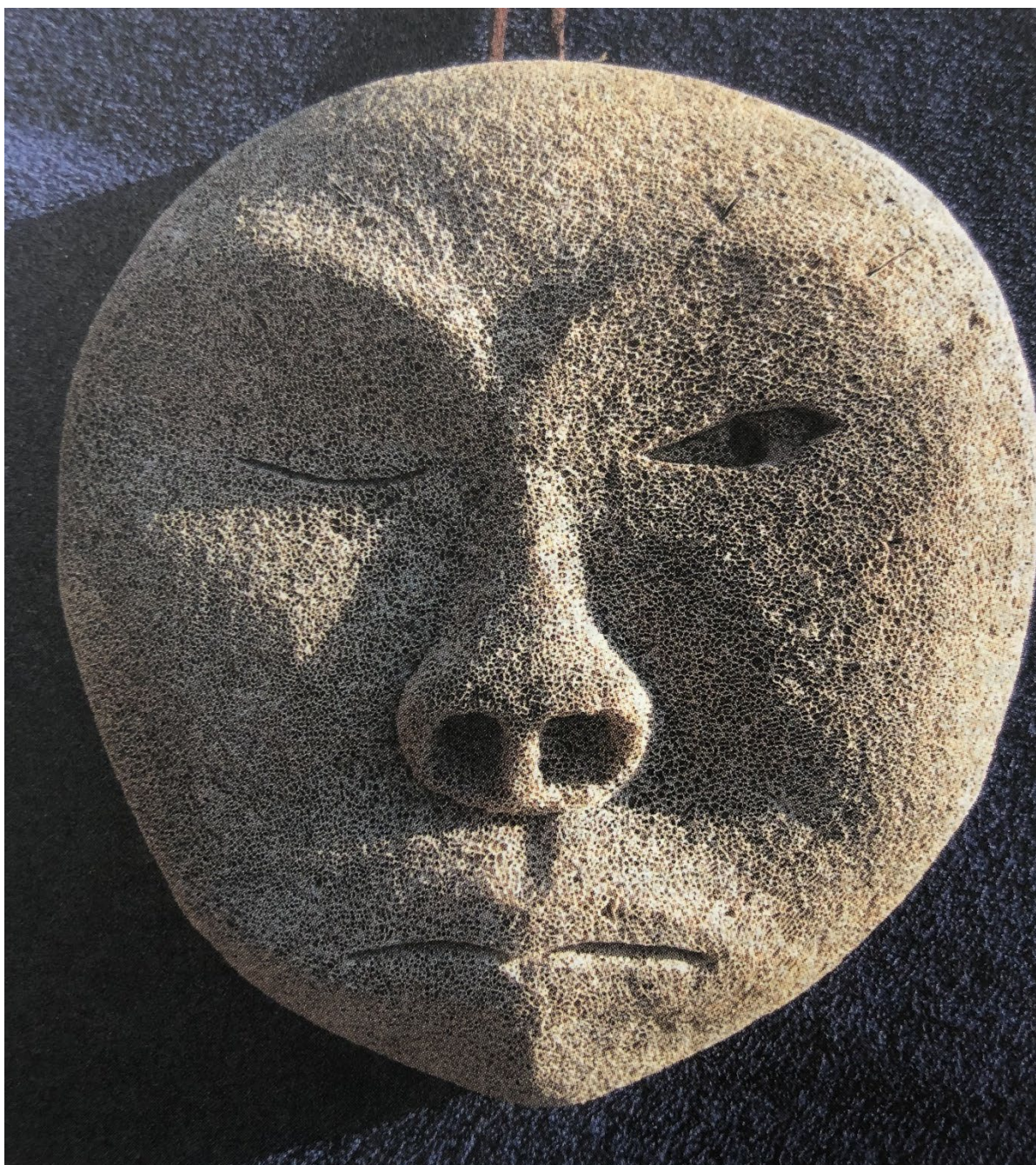
Na każdym etapie ujawnia się inny aspekt prawdy zaistniałego zdarzenia, ale tworzy się też nowe zdarzenie: powstaje spektakl, który ma swoją dynamikę i swoją prawdę. Te perspektywy przenikają się i nakładają, bowiem jak pisze Gadamer: „Historię pisze się wciąż na nowo. Jesteśmy stale określani przez naszą terażniejszość. Chodzi nie tylko o rekonstrukcję, nie tylko o to, by przeszłość stała się nam współczesna (...) to, co uwspółcześniono zawsze już było nam współczesne jako coś, co chce być prawdą²⁴⁷.”

Teatr dokumentalny jest wyjątkową przestrzenią rozmowy o współczesności, ponieważ bohater rzeczywisty, realna osoba opowiada swoją prawdę i wzywa do odpowiedzialności za powierzona nam, twórcom, historię. Tworzy się wspólnota rozmowy i spotkania. Człowiek często wykluczony, pominięty, marginalizowany, odzyskuje głos. Aktor/aktorka z pełnym oddaniem użycza swojego głosu, swojego ciała, siebie. Widz/widzka otwiera się na tę opowieść, słucha, przyjmuje prawdę wykluczonego, odrzuconego, współodczuwa z jego krzywdą, odnajduje w nim podobieństwo.

W teatrze trzeba poruszać tematy współczesne czy pominięte, odrzucone, bo „jaka jest rzecz wychodzi na jaw dopiero, gdy o niej mówimy. To, co nazywamy prawdą, otwartość, nieskrytość rzeczy, ma swoją własną czasowość i swoją własną dziejowość. W trakcie wszystkich zabiegów o prawdę spostrzegamy ze zdumieniem, że nie możemy powiedzieć prawdy nie zwracając się do kogoś i nie odpowiadając komuś, a przez to bez wspólnoty uzyskanego porozumienia. (...) Nikt z nas nie obejmuje swoim sądem całej prawdy, ale cała prawda obejmuje nas, w tym, co każdy z nas sądzi²⁴⁸”. Prawda nas obejmuje i zawsze będzie nas przekraczać. Fałszywe są symplifikacje głoszące jedną prawdę i niebezpieczne, co podnosiłam już w tej rozprawie.

²⁴⁷ H.-G. Gadamer, *Cóż to jest prawda?*, op. cit., s. 49.

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 51.



Fot. 8. Inuicka maska z kości wielorybiej.

Inuicka maska wykonana z kości wieloryba przedstawia skupioną i surową twarz

mężczyzny. Jedno jego oko jest zamknięte, a drugie szeroko otwarte, przesywając patrzy na nas. To oblicze Bajarza z północnozachodniego wybrzeża Alaski symbolizuje dwa dopełniające się światy. Oko zamknięte „zwrócone jest ku wewnętrznemu światu, światu snów i mitopoetycznych treści wyobraźni, drugie – otwarte – skupia się na zewnętrznych twardych krawędziach materialnej rzeczywistości”²⁴⁹. Spojrzenia w głąb i przed siebie uzupełniają się, każda redukcja oddala nas od prawdy, dlatego pułapką jest teatr propagandowy czy interwencyjny, który nie spogląda w głąb. Pułapką jest też ucieczka przed dramatyczną współczesnością, zamykanie na nią oczu. Zwłaszcza, kiedy na naszej granicy ludzie zamierzają w lesie, a kilkaset kilometrów dalej toczy się wojna. Jeśli teatrowi non-fiction uda się uniknąć tych pułapek, może ujawnić swój poznawczy potencjał.

Między rzeczywistością a jej sceniczną reprezentacją ujawnia się bowiem prawda zarówno rzeczywistości jak i sceny. Prawda migotliwa, dla której najwłaściwszą metaforą wydaje mi się wielość lustrzanych odbić. Aby ta wielość i głębia mogła się ukazać potrzebne są dwa lustra, czyli relacja. Prawda jest zawsze w relacji, zawsze pomiędzy światami. I tylko pomiędzy mną a tobą może rozegrać się ta gra lustrzanych paciorków, w której wygrywamy rozpoznanie sensu, chociaż na chwilę.

²⁴⁹ D. Kalsched, *Trauma i dusza*, przeł. M. Kalinowska, Czładź 2022, s. 24

BIBLIOGRAFIA

- Artyści o sztuce*, przeł. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 2009.
- Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2001.
- S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2010.
- A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1966.
- O. Aslan, *Aktor XX wieku*, przeł. M.O. Bieńka, Warszawa 1978.
- J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
- H.-M. Baumgartner, *Rozum skończony*, przeł. A. M. Koniakowski, Warszawa 1996.
- H. Beck, *Mózg się myli*, przeł. U. Szymanderska, Łódź 2018.
- W. Benjamin, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2018.
- A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
- O. F. Bollnow, *Wilhelm Dilthey jako twórca filozofii hermeneutycznej*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 2019.
- M. Borowski, *Frakcja i fakty. Dramaturgia i dramatyzacja dyskursu faktograficznego*, Warszawa 2011.
- M. Borowski, *W poszukiwaniu realności*, Kraków 2006.
- J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.
- B. Brecht, *Wartość mosiądzu*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1975.
- H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.
- H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008.
- P. Celan, *Wiersze*, przeł. F. Przbylak, Kraków 1988.
- F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka: filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993.
- M. d'Ancona, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2018.
- E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014.
- H.-G. Gadamer *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukaszewicz, Bydgoszcz 1998.

- H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- M. Gołębiowskiej, *Demontaż atrakcji*, Gdańsk 2003.
- M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.
- M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszłek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.
- M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, Warszawa 1992.
- M. Heller, *Filozofować w kontekście nauki*, Kraków 1987.
- H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 2010.
- M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- D. Kalsched, *Trauma i dusza*, przeł. M. Kalinowska, Czeladź 2022.
- I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. A. Banaszkiewicz, Kraków 2005.
- R. Keyes, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. Tomanek, Warszawa 2017.
- P. Klee, *Wyznania twórcy*, przeł. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.
- M. Korusiewicz, *Światła w labiryncie, Mit heroiczny, tragiczność, mono no aware*, Katowice 2021.
- A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1995.
- A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*, Warszawa 2016.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2020.
- C. Lamb, *Our Bodies Their Battelfield. What War Does to Women*, London 2020.
- Lepsi! I cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, red. K. Kopka, Gdańsk 2003.
- E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- E. Levinas, *Etyka i Nieskończony: rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. Bogna Opolska-Kokoszka, Kraków 1985.
- P. A. Levine, *Trauma i pamięć. Mózg i ciało w poszukiwaniu autentycznej przeszłości*,

- przeł. M. Reimann, Warszawa 2020.
- M. P. Lynch, *Prawda i życie*, przeł. D. Misztal, Łódź 2020.
- Th. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, Warszawa 2020.
- A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*, Warszawa 2011.
- D. Macdonald, *Kultura masowa*, przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959.
- A. MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1998.
- D. Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, Łódź 2014.
- J. McKenzie, *Performuj albo...Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011.
- M. Marciano, *Oblicza lęku*, przeł. Z. Chojnacka, Warszawa 2013.
- G. Meiring, *Golem*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2015.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. I. Lorenz, Warszawa 1996.
- C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, red. A. Szulczyńska, Kraków 2011.
- G. E. Moore, *Z głównych zagadnień filozofii*, przeł. C. Znamierowski, Warszawa 1967.
- A. Motycka, *Wiedza i prawda*, Warszawa 2005.
- H. Müller, *Głód i jedwab*, przeł. K. Leszczyńska, Wołowiec 2008.
- J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- U. Niaklajeu, *Automat z wodą gazowaną z syropem lub bez. Powieść mińska*, przeł. J. Biernat, Wojnowice 2015.
- U. Niaklajeu, *Poczta gołębia*, przeł. A. Pomorski, Wrocław 2011.
- F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1997.
- F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczyli jak filozofuje się młotem*, przeł. P. Pieniążek, Kraków 2005.
- R. Norton-Taylor, *Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, Londyn 2008.
- Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2011.
- R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, Kraków 2004.
- B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2022.
- B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000.
- P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002.

- H. Pinter, *Dramaty*, przeł. J. Szygiel, Sulejówek 2006.
- E. Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. R. Szydłowski, Warszawa 1983.
- Platon, *Gorgiasz*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- A. Przyłębski, *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia*, Poznań 2019.
- G. Reale, *Historia filozofii starożytnej* t. V, tłum. E. I. Zieliński, Kraków 2002.
- P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2008.
- P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989.
- P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2000.
- K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa 1991.
- T. Różewicz, *Poezja*, Wrocław 2006.
- B. Russell, *Problemy filozofii*, przeł. W. Sady, Warszawa 1995.
- M.-B. Sabine, *Narzędzie magii: historia luster i zwierciadeł*, przeł. B. Walicka, Warszawa 2007.
- J.-P. Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- G. Scholtz, *Czym jest i od kiedy istnieje filozofia hermeneutyczna*, przeł. D. Domagała, Toruń 1994.
- W. Shakespeare, *Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013.
- J. Shaw, *Oszustwa pamięci*, przeł. A. Cichowicz, Warszawa 2018.
- K. Shorets, *Teatr dokumentalny. Fenomen „Nowego Dramatu” w Rosji*, praca magisterska pod kierunkiem prof. dra hab. Jacka Popiela, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2016.
- B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005.
- Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Kraków 2004.
- Słownik wiedzy o teatrze*, D. Kosiński i in., Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Z. Smolarska, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Warszawa 2017.
- K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, przeł. J. Czech, Kraków 2010.
- K. Stremmel, *Realizm*, przeł. J. Halbersztat, E. Tomczyk, Kolonia 2006.
- Studia z filozofii niemieckiej. Hermeneutyczna tożsamość filozofii*, t. I, Toruń 1994.
- M. Szczygieł, *Fakty muszą zatańczyć*, Warszawa 2022.
- K. Świącicka, *Husserl*, Warszawa 1993.

- W. Tatarkiewicz, *Arystoteles, Hume, Scheler. O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.
Teksty filozoficzne. Twarz Innego, pod red. B. Baran, T. Gadacz, J. Tischner,
 Kraków 1985.
- L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1980.
- J. Tischner, *Myślenie w żywiote piękna*, Kraków 2013.
- J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1993.
- J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1999.
- A. Ubersfeld, *Czytanie teatru*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.
- E. Udalska (red.), *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, Katowice 2021.
- M. Urbaniak, *Hermeneutyka a kierunki myśli współczesnej*, Kraków 2014.
- P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007.
- M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa,
 1973.
- W. Welsh, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. M. Kubicki, A. Zeidler-
 Janiszewska, Warszawa 1998.
- L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2004.
- E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*,
 Lublin 1994.
- A. Wirth, *Teatr jaki mógłby być*, przeł. M. Leyko, Kraków 2002.
- S. Žižek, *Lacan*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.

CZASOPISMA

- B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, *Pamiętnik Teatralny* 1/13,
 1955.
- K. Kopka, *Life game zamiast war game*, *Dialog* nr 1, 2007.
- K. Loska, *Wojna i prędkość – w stronę estetyki katastrofy -filozofia Paula Virilio*,
PRINCIPIA XXVI 2000.
- M. Marcinko, *Kwestia terroryzmu w konflikcie rosyjsko-czeczeńskim a prawo
 międzynarodowe*, *Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego,
 Europejskiego i Porównawczego*, vol. II, A.D. MMIV
- T. Ostermeier, *Teatr w dobie przyspieszenia*, przeł. K. Wielga, „Didaskalia. Gazeta
 Teatralna”, nr 36, 2000.

- R. Rogoziński, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji*, *Estetyka i Krytyka* 28, nr 1, 2013.
- D. Rosiak, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, *Tygodnik Powszechny*, 23.12.2006
- L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, *Estetyka i Krytyka* 21, nr 2, 2011.
- W. J. Verdenius, *Parmenidesa koncepcja światła*, *Przegląd Filozoficzny* nr 2 (54)

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>
- http://www.newdrama.ru/archive/event/zeitnot/art_925/
- <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=1>
- https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6262/Rogoziński_Robert.pdf?sequence=1
- <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/98856/strach-i-nedza-iii-rzeszy>
- <https://europeistyka.uj.edu.pl/documents/3458728/6ae388a1-cb2b-438f-8f00-6a9e63c83354>
- https://pl.wikipedia.org/wiki/U%C5%82adimir_Niaklajeu
- <https://teatralny.pl/felietony/verbatim-znaczy-doslowny-felieton-zawierajacy-lokowanie-produktu,2147.html>
- <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf>,
- <https://www.aict.art.pl/slownik/brecht-bertolt>
- <https://www.aict.art.pl/2010/10/11/figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym/>
- <https://www.pap.pl/aktualnosci/news,1462892,zamach-i-szturm-na-teatr-na-dubrowce-do-dzis-kryja-tajemnice-ekspert-juz>
- <https://www.sopotnonfiction.pl>
- <https://www.teatrdoc.ru>
- <https://www.teatrwybrzeze.pl/aktualnosci/przed-prapremiera-dwoch-w-twoim-domu--wywiad-z-magdalena-boc>

<https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawda-sie-skonczyła-ale-nie-u-nas-146214>

<https://www.wisetour.com/what-is-a-docudrama.htm>

<https://zupelnieinnaopowiesc.com/2019/12/12/przybysz-z-naszej-innej-europy-mowa-noblowska-czeslawa-milosza/>

uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/24667/sosnowski_emocjonalizm_arystotelesa_i_znaczenie_pojęcia_katharsis_2011.pdf

STRESZCZENIE

MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A JEJ SCENICZNĄ REPREZENTACJĄ TEATR NON-FICTION A KATEGORIA PRAWDY

Gra lustrzanych paciorków

Trzy spektakle teatru non-fiction: „Padnij” Pawła Demirskiego w reżyserii Piotra Waligórskiego, „Nord-Ost” Torstena Buchsteinera w reżyserii Adama Nalepy, „Dwóch w twoim domu” Jeleny Grieminy w reżyserii Rudolfa Ziolo są punktem wyjścia analizy relacji pomiędzy rzeczywistością i jej sceniczną reprezentacją w teatrze dokumentalnym. Każdy z nich różni się formą teatralną i dramaturgiczną, sposobem opracowania materiału fotograficznego, jednak w najbardziej pierwotnym założeniu każdy stawia sobie za cel ujawnienie przemilczanej lub ukrytej prawdy rekonstruowanych zdarzeń. Teatr dokumentalny, jak soczewka ogniskuje się wokół kategorii prawdy, dlatego stosując metodę porównawczą przyglądam się jej z trzech perspektyw: filozoficznej, zwłaszcza przez pryzmat hermeneutyki, teatrologicznej i warsztatowej.

W części pierwszej akcentuję współczesny kryzys „prawdy” i prawdziwości. Przywołuję pojęcia: postprawdy, symulaków, homogenizacji kultury, zombie-kategorii, płynnej nowoczesności. Zastanawiam się, co ujawnia renesans non-fiction jako reakcja na fiction w samej rzeczywistości. W świecie pozoru, teatr okazuje się wyjątkową dziedziną sztuki, ponieważ jego medium, materią i nośnikiem znaczeń jest żywe ciało, obecny „tu i teraz” człowiek; aktor i widz, „egzystencjalny konkret”. W rozdziale „Quid est veritas” przedstawiam zarys podstawowych filozoficznych teorii prawdy w ontologii, epistemologii, etyce i estetyce. Rekapituluje klasyczną i korespondencyjną definicję prawdy oraz jej relację do fałszu: *aletheia* - prawda jako odkrytość i jej greckie źródła, „tańcząca prawda” Nietzschego, „nasłuchiwanie bytu” Heideggera.

W części drugiej reinterpreteruję metaforę „teatru jako zwierciadła natury”. Analizuję motyw lustra, odbicia, kategorię tragiczności, katharsis i mimesis u Platona, Arystotelesa, Gadamera. Naśladowanie w dziele sztuki, nie jest tylko odwzorowującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty. Tym samym sztuka ujawnia swoją wartość poznawczą, a nawet więcej jest podniesieniem rzeczywistości do jej prawdy. Teatr jako zwierciadło, nie odbija zatem wyglądom, a ukrytą prawdę. Reprezentacja rzeczywistości nie oznacza odwzorowania, a jej uobecnienie. Percepcja rzeczywistości jest zawsze jej

interpretacją, zatem roszczenia do obiektywizmu są bezzasadne a nawet niebezpieczne. Teatr jako zwierciadło natury powinien odbijać wielość perspektyw, kontekstów, świadomego i nieświadomego, które na chwilę składają się, niczym w dziecięcym kalejdoskopie, w piękny lub przerażający, ale zawsze magnetyczny, wzór *alethei* – prawdy, by po chwili się rozprysnąć i odsłonić ponownie znowu przemienione.

W części trzeciej teatrologiczno-historycznej badam specyfikę i źródła teatru dokumentalnego, którego ciałem i krwią jest to, co „miało miejsce”, co się zdarzyło „naprawdę”: wydarzenia udokumentowane historycznie, faktograficznie, medialnie, pozateatralne świadectwa. Analizuję czym jest fakt, doświadczenie, relacja świadków i pamięć, by wykazać, że kontekst kulturowy poprzedza każdy akt poznawczy, wyposażając go w założenia i przesady, a tym samym warunkując przebieg interpretacji. Wykazuję za Foucault współzależność prawdy i władzy. Pytam prowokacyjnie czy poszukiwanie prawdy traci sens, czy skazani jesteśmy na relatywizm. Odpowiadam na dwóch polach: filozoficznym i teatralnym. Koncepcja prawdy ma wymiar wartościujący. Wierzyć to uznawać za prawdziwe. Wierząc działamy zgodnie z normą prawdy. I tak przechodzimy w przestrzeń etyki, gdzie prawda nie jest absolutna i obiektywna. Na polu teatru oddaję głos Pinterowi, który twierdzi, że wszelki wysiłek twórczy domaga się poszukiwania prawdy, a sztuka musi odsłaniać jej wielość. W kolejnych rozdziałach przedstawiam ojców założycieli teatru dokumentalnego: Erwina Piscatora i Zeittheater, Bertolta Brechta i teatr epicki, Leona Schillera i faktomontaże, Petera Weissa i „Notatki o teatrze faktu”, Thomasa Ostermeiera i jego manifest „Potrzebujemy nowego realizmu”, The Royal Court Theatre i metodę verbatim, moskiewski Teatr.doc, wreszcie Szybki Teatr Miejski w Teatrze Wybrzeże, gdzie zagrałam w spektaklu „Padnij”.

W części czwartej opisuję swoją praktykę teatralną, opisuję szczegółowo zbieranie materiałów dokumentalnych, relacje z realnymi osobami, które stają się bohaterami sztuki, strukturę dramaturgiczną, pracę aktorską, inscenizację i recepcję każdego z trzech dokumentalnych spektakli, w których grałam. Każdy ze spektakli staje się też pretekstem do prezentacji innej metody pracy z surowym materiałem faktograficznym.

Rozprawę zamykam wnioskiem, że prawdę można uchwycić jedynie w relacji: z rzeczywistymi zdarzeniami, z ukrytą pod nimi nieświadomą treścią, z twórcami, z publicznością, z przestrzenią gry. Zwracam uwagę na wieloaspektowość procesu interpretacji w teatrze. Ponownie nawiązuję do metafory teatru jako zwierciadła natury, ale stawiam naprzeciw siebie dwa lustra, by podkreślić niezbędną dla ukazania głębi i wielości odbić, relacyjność.

SUMMARY

BETWEEN REALITY AND ITS REPRESENTATION ON STAGE

NON-FICTION THEATRE AND THE CATEGORY OF TRUTH

The Mirror Bead Game

Three non-fiction theatre performances: 'Padnij' by Paweł Demirski, directed by Piotr Waligórski, 'Nord-Ost' by Torsten Buchsteiner, directed by Adam Nalepa and 'Two in Your Home' by Yelena Gremina, directed by Rudolf Ziolo, serve as the starting point for analyzing the relationship between reality and its stage representation in documentary theatre. Each of them differs in theatrical and dramaturgical form, the way they process factual material, but in the most fundamental assumption, each aims to reveal the unspoken or hidden truth of reconstructed events. Documentary theatre, like a lens, focuses on the category of truth, so, using a comparative method, I examine it from three perspectives: of philosophy, especially through the prism of hermeneutics, of theatre studies, and of acting technique. In the first part, I emphasize the contemporary crisis of the 'truth' and truthfulness. I invoke the concepts of: post-truth, simulacra, homogenization of culture, zombie categories, liquid modernity. I reflect upon the significance of the non-fiction renaissance as a reaction to fiction in reality itself.

In a world of appearances, theatre turns out to be a unique field of art, because its medium, matter and carrier of meanings is the living body, the person present 'here and now'; the actor and the viewer, the particular existence. In chapter 'Quid est veritas', I present an outline of basic philosophical theories of truth in ontology, epistemology, ethics, and aesthetics. I recapitulate the classical as well as the correspondence definition of truth and its relation to falsehood: aletheia – truth as disclosure and its Greek sources, Nietzsche's 'dancing truth', Heidegger's 'listening to being'.

In the second part, I reinterpret the metaphor of 'theatre as a mirror of nature'. I analyze the motif of the mirror, reflection, the category of tragedy, catharsis and mimesis in Plato, Aristotle, Gadamer. Imitation in a work of art is not just a mirroring repetition, but a recognition of the essence. Thus, art reveals its cognitive value, and moreover, it is the elevation of reality to its truth. Theatre as a mirror, therefore, does not merely reflect appearances, but the hidden truth. The representation of reality does not mean mirroring but rather making-present. Perceiving reality is, always, interpreting it, therefore any claims to objectivity are unjustified and even dangerous. Theatre, as a mirror of nature, should reflect a multiplicity of perspectives,

contexts, of the conscious and unconscious, which for a moment come together, like in a child's kaleidoscope, to form a beautiful or terrifying, but always magnetic, pattern of *aletheia* – truth, only to shatter a moment later and reveal itself again in its changed form.

In the third, theatrological-historical part, I examine the unique character and the sources of documentary theatre whose lifeblood is what ‘took place’, what ‘really’ happened: events documented historically, factually, by the media, extra-theatrical testimonies. I analyze what is fact, experience, witness report and memory, to show that cultural context precedes every cognitive act, providing it with assumptions and prejudices, and thereby conditioning the course of interpretation. I demonstrate, following Foucault, the interdependence of truth and power. I provocatively ask whether the search for truth has lost its meaning, whether we are condemned to relativism.

I answer this question on two levels: philosophical and theatrical. The concept of truth has an evaluative dimension. To believe is to recognize as true. By believing, we act according to a norm of truth. And so we move into the field of ethics, where truth is not absolute and objective. In the realm of theatre, I refer to Pinter who asserts that every creative effort demands the search for truth, and art must reveal its multiplicity. In the following chapters, I introduce the founding fathers of documentary theatre: Erwin Piscator and *zeittheater*, Bertold Brecht and epic theatre, Leon Schiller and fact montages, Peter Weiss and his ‘Notes on the Theatre of Fact’, Thomas Ostermeier and his manifesto ‘We Need a New Realism’, The Royal Court Theatre and the Verbatim Method, Moscow's *Teatr.doc*, and finally *Szybki Teatr Miejski* in the *Wybrzeże Theatre*, where I performed in the play ‘*Padnij*’.

In the fourth part, I describe my theatre practice, detailing the process of collecting documentary materials, my relationships with real people who become the heroes of the play, the dramaturgical structure, the acting work, the staging and reception of each of the three documentary plays in which I performed. Each play also becomes a pretext for presenting a different method of working with raw factual material.

I conclude the dissertation by stating that truth can only be grasped in relation: with actual events, with the unconscious content hidden beneath them, with the creators, with the audience, with the space of the performance. I emphasize the multi-stage nature of the interpretation process in theatre. I return to the metaphor of theatre as a mirror of nature, but I set two mirrors against each other, to underline the relationality necessary for revealing the depth and multiplicity of the reflections.